A LO LEJOS LA LIBERTAD

Ensayo sobre Chéjov

Jacques Rancière

Traducción de Marie Lourties

Índice

El sueño del vagabundo 3
El runrún de la servidumbre 6
El canto del telégrafo 11
¿Un nuevo amanecer? 17
La fuerza del momento 25
La música del relato 30
Del canto de la estepa al canto del avetoro 35
Los ojos del soldado 41
Sin comienzo ni final 48

El sueño del vagabundo

Un relato de 1886, Sueños, uno entre otros que irán haciendo comprender ese mismo año al joven Antón Chéjov, con la ayuda de unos pocos lectores privilegiados, que lo suyo rebasa el simple entretenimiento para pequeños periódicos y que es un auténtico escritor.

Siendo, a primera vista, el más simple género de relato que imaginar se pueda. Tres hombres andando por una carretera. No sabemos de dónde han partido. Y se acabará el relato antes de que hayan alcanzado su meta. Único acontecimiento fáctico: una pausa. Su mismo caminar parece negar todo cambio de lugar. La carretera lodosa en la cual se hunden los pies se extiende exactamente igual a sí misma por delante y por detrás. Y en el entorno, una niebla blanquecina forma una muralla que cierra toda perspectiva y acentúa el sentimiento de un andar inmóvil en un espacio indefinidamente igual a sí mismo.

Por supuesto, su caminata tiene su razón, la cual nos es comunicada ya con la primera frase que parece resumir toda la historia. Simple rutina de la vida del campo: dos gendarmes conducen a la ciudad a un vagabundo. Dos gendarmes caracterizados en un pispás, al estilo de cuentista humorístico: el uno, macizo y paticorto, el otro largo y seco como un palo. Pero se introduce cierto desconcierto y la superficie lisa de este relato insignificante se va ahuecando con la personalidad del tercer hombre: este vagabundo que no se acuerda de su nombre y parece todo menos que un vagabundo.

Resolver este doble enigma, saber por qué desconoce su nombre y en nada aparenta su personaje, será materia para un nuevo relato que rompe la uniformidad de ese andar inmóvil. La encuesta la lleva el paticorto que responde al nombre de Ptakha. Lenta y soñadoramente, como hablando consigo mismo, el vagabundo sin nombre va respondiendo, dando la clave del enigma doble: en primer lugar, el de su apariencia. Ciertamente ha nacido campesino, hijo de una sierva, pero sirvienta en una casa señorial ella lo ha criado en el amor de la religión, de las buenas maneras y del bello lenguaje. Y, si no tiene pinta de campesino, es que su padre era probablemente un señor cuyas insinuaciones su piadosa madre no supo rechazar, Las cosas se torcieron cuando él eligió una nueva compañera, lo que explica tal vez el error de su piadosa madre que puso por inadvertencia arsénico en el vaso con el medicamento que el hijo llevaba cada noche al amo. “Error” que envió madre e hijo al penal de donde él se ha escapado. Razón por la cual ha “olvidado” su nombre. Que lo condenaría a volver al penal entre compañeros groseros, insoportables para

sus sentidos delicados, mientras que, en tanto vagabundo, será simplemente deportado a Siberia.

A hilo de la conversación, el vagabundo sin nombre se ha vuelto un personaje típico de la ficción moderna: un bastardo, a la vez noble y gañán – pero también un condensado de la historia de su país, el país "mugriento" de esclavos y señores estigmatizado por un poema célebre de Lermontov; ese país de distancias sociales gigantescas y de promiscuidades engañosas cuyo soberano ha ciertamente abolido la servidumbre, pero sin hacer de la libertad una realidad.

Dar cuerpo a esa libertad, ésta va a ser la tarea que el relato va a acometer introduciendo una nueva ficción en la ficción. Es obra del vagabundo y consiste en transformar el lugar de su destino. En sus palabras líricas, la Siberia de los deportados se vuelve en efecto el país de la libertad. La tierra, dice, es inmensa y cada uno puede tener tanta como quiera para sembrar, arar y construir; los ríos son anchos y rápidos, protegidos por orillas escarpadas y abetos seculares; e innumerables peces nadan para dicha de pescadores de caña, red, a la almadraba o al curricán.

Con esta evocación de las tierras vírgenes de la libertad, el simple relato del viaje hacia la cabecera de distrito ha quedado interrumpido y el reparto de los papeles entre gendarmes y vagabundo anulado. Es que el sueño es también una realidad. Es el acuerdo entre una situación, la actuación de un cuerpo y el paisaje de pensamiento que por él nace en las mentes. Mientras habla el vagabundo, su país libre existe. Los mismos gendarmes, cuyo oficio es obedecer órdenes y encerrar a la gente, comparten ahora su sueño; se pintan cuadros de una vida que nunca han conocido pero cuya imagen tal vez les ha sido trasmitida por lejanos antepasados o relatos inmemoriales: aquella del hombre libre circulando sin trabas por una libre tierra de estepas sin límites, anchos ríos y altos abetos.

En este punto en que la ficción del vagabundo se pierde en el sueño del país libre, es el sentido mismo del trayecto y el reparto de los papeles que se van difuminando. La realidad de su sueño desafía la que sirven los gendarmes. Hace falta entonces que uno de los dos le mande callar y cierre el paréntesis de la ficción restableciendo la historia muy simple del camino que lleva a un delincuente al lugar de su enjuiciamiento. Papel que naturalmente le toca al alto seco. En pocas palabras, devuelve el soñador de libertad a la realidad del recorrido que se tiene que culminar y a la constatación de su estado: la de un hombre enfermo, que un corto trayecto ha dejado sin aliento, y que caerá muerto agotado mucho antes de alcanzar a la Siberia de sus sueños. Con este simple llamamiento al orden, las imágenes del país libre se esfuman de las tres cabezas. Pero no su idea. Y mientras se instalan en la mente del vagabundo las imágenes claras del proceso judicial que lo espera, el pensamiento de los gendarmes sigue vagabundeando: "Tensan su

mente para abrazar con la imaginación lo que quizá Dios solo es capaz de representarse, a saber, la distancia escalofriante que les separa del país libre".

No demos a Dios más importancia que la que tiene en la prosa del descreído Chéjov. Sabe Dios, qué sabe Dios, quien sabe Dios, esas expresiones se repiten a menudo en él no para invocar el privilegio de la omnisciencia divina, sino para marcar los límites de lo que los personajes de la historia son capaces de identificar y entender. La palabra del vagabundo ha ahuecado el recorrido rectilíneo que, entre dos muros de bruma, llevaba derechito a un lugar de encierro. Ha desdoblado el espacio y el tiempo del recorrido poniendo en su origen fabulosa y su destino soñado un punto de referencia de otra escala: la libertad. Esta se sitúa a una distancia que no se puede medir pero que tampoco se puede no intentar medir. Habiendo sido incluso el vagabundo despojado de las imágenes de su sueño, éste ahora ronda el orden mismo que lo condena: "Andando, dice el gendarme. Es tiempo. Se acabó la pausa". Pero la pausa no se acaba. Permanecerá inscrita en el tiempo uniforme del recorrido como irreparable desgarrón.

Tal vez sea por eso por lo que el relato que parecía tomar personajes en camino los deja ahora a mitad de camino. El relato tiene fin, puesto que se detiene. Y no tiene, puesto que los personajes no llegan al término de su trayecto y que ignoramos lo que le sucederá al vagabundo. Ahí está, lo veremos, un rasgo constante en los relatos de Chéjov. Aquí, marca el corto trayecto que va de un arresto a un lugar de detención. Pero marcará igualmente la historia de un amor en Ariadna o en La dama del perrito y la de una vida entera en Mi vida o Tres años. El privilegio del corto relato de Sueños es de hacernos percibir la fuerza discreta que anima esa manera de contar: el sentimiento de una apertura indecisa del tiempo. La época de los esclavos y de los señores ha sido declarada formalmente clausurada y, con ella, la uniformidad del tiempo repetitivo de la servidumbre. La libertad aún no está, pero los nuevos tiempos se abren bajo la señal de su idea que de ahora en adelante no se dejará olvidar. La tarea del escritor es la de ubicarnos en su horizonte, sin mentir sobre la distancia que nos separa de ella ni ceder sobre la exigencia que nos significa. Es de inscribir la rasgadura de la libertad lejana en el tiempo de la servidumbre.

El runrún de la servidumbre

Ante todo, es preciso tomar la justa medida de la servidumbre. La moral del escritor se atiene casi enteramente a dos principios simples, simplistas hablando en plata. Uno, no mentir. Y dos, no temer la libertad. Ahora bien, la verdad es que la libertad asusta. Queda en la lejanía, antes siendo la servidumbre todavía muy presente, antes en las mentes. Demasiado simple es, en efecto, figurársela sólo en la violencia de los poderosos y de sus gendarmes. Antes, está en el aire que se respira, en cómo afecta los cerebros, los de los gendarmes y el del vagabundo. En el poema de Lermontov, la Rusia mugrienta era el país de los uniformes azules, de las miradas escrutadoras y los oídos inquisidores a los que el pueblo se sometía cobardemente. Pero no hay lector de Sueños que se imagine a los gendarmes como oídos inquisidores, susceptibles de trasmitir al juez las confidencias del vagabundo. No lo amenazan, tampoco lo violentan. Sólo le mandan avanzar en lugar de soñar. Pero así haciendo, no dejan de sentir la distancia que los separa, a ellos mismos, de esa misma libertad cuyo sueño le quitan. La Rusia de Chéjov no es aquel imperio de oficiales sádicos, grandes aficionados al knut que la condesa de Ségur, nacida Rostopchine, pintaba para los jóvenes lectores del General Dourakine. Es el país de los cerebros modelados por la memoria de los golpes, recibidos o dados. Reina el orden ante todo por entumecimiento. Es la lección del cuento corto titulado En el tribunal. Un campesino, acusado de haber matado a su mujer, se admira de no encontrar en los jueces, los jurados y la audiencia del tribunal “ni rostros amenazantes, ni miradas indignadas, ni frases rimbombantes sobre el castigo”[1]. En todos los rostros y en todas las actitudes no se lee sino simplemente aburrimiento por tener que echar a andar la maquinaria judiciaria, y modorra por el runrún incansable del ventilador que acompaña la voz sorda y la recitación monocorde del escribano. Todo respira paz en el tribunal. Pero esta paz que tranquiliza al campesino no es sino la indiferencia de la maquinaria administrativa que condena por rutina sin necesidad de complicarse con afectos justicieros u odiosos. Significativamente, el relato se acaba sin que se conozca la sentencia. Se cierra con el retomar del curso normal de la audiencia luego del escamoteo de un incidente revelador que hubiese podido cuestionar toda la acusación. Poco importan la inocencia o la culpabilidad del acusado. Sólo importa que todo siga como si nada hubiese pasado, como si nunca pasara nada sino el runrún del ventilador y de la maquinaria administrativa. Ahí está la servidumbre: no en la sumisión de los hombres del pueblo a los representantes del orden sino en su

[1] Chéjov, “En el tribunal”

común sumisión a la repetición de lo mismo; no en la obligación de obedecer, sino en la imposibilidad de imaginar que las cosas pudiesen ser diferentes de lo que son.

Imposibilidad de o miedo a imaginar la más mínima desviación del orden, los encarna uno de los más célebres personajes de Chéjov, El hombre del estuche Belikov que se preocupa por lo que pudiera pasar cada vez que sus colegas hacen algo no prohibido por ninguna circular oficial pero tampoco autorizado expresamente por alguna. Más que al ridículo del personaje, hay que prestar atención a la moral cruel de la historia. Muerto el profesor, encerrado en una caja donde ya nada le pueda ocurrir, sus colegas se sienten en un primer momento como niños en libertad. Pero en menos de una semana la vida ordinaria retoma su curso, "una vida igual de gris, cansada y absurda, una vida que no prohibiera ninguna circular, pero que tampoco estuviera enteramente autorizada"[2]. Quienes se burlan de Belikov olvidan que sólo es la imagen condensada de la vida que llevan ellos, una vida cuyos posibles no se creen autorizados a explorar.

Tal es la primera herencia de la servidumbre: el miedo a la libertad, es decir, la imposibilidad de pensar que se pueda hacer nacer del tiempo otra cosa que la repetición idéntica del orden de las cosas. Lo ilustra un cuento largo de singular título: Tres años, título que no anuncia otro contenido para la ficción sino su propia duración. Una duración por sí misma indiferente. Estos tres años, que podrían ser cuatro o cinco sin que cambiara un solo elemento de la historia, son el condensado de una existencia destinada a ser siempre igual a sí misma, una existencia marcada por la herencia de la servidumbre. A su héroe, Alexis Laptev, Chéjov ha deliberadamente prestado algunos rasgos de su propia historia. Como él, Laptev es nieto de siervo e hijo de comerciante; niño marcado, como él, por las habituales correcciones paternas y el peso agobiante de los rituales religiosos. Sin duda, los negocios de la familia Laptev son más florecientes que aquellos del padre de Chéjov, dispensando su heredero de la obligación de trabajar que pesa sobre el escritor. Pero el edificio de muros húmedos y estrechas ventanas enrejadas, donde la voz de bajo del padre zumba sin tregua igual que el ventilador del tribunal y donde cincuenta empleados se agitan en medio de cartones y cajas, tiene todo el aspecto de una cárcel. Y la servidumbre queda rubricada en los cuerpos y las almas: en aquellas de los empleados, obligados a vivir in situ y a estar de vuelta cada noche a las nueve; y asimismo en aquellas de los herederos de la casa, nacidos de una madre aterrorizada por su marido y marcados por los golpes que su padre les propinara cada día, lo que su propio padre había hecho con él en recuerdo ¿qué duda cabe? de los recibidos por parte de los amos. Educación a la servidumbre que ha hecho de Laptev un individuo pequeño y flaco, consciente de su insignificancia física. Asimismo, un ser sin voluntad, que tiembla ante toda persona revestida de

[2] Chéjov, "El hombre del estuche"

una mínima autoridad: porteros y suizos, agentes de policía y gendarmes; es más, un ser incapacitado para concebir la posibilidad de la felicidad cuya realidad concreta es para él un amor compartido. Por lo que su historia parece terminada antes de haber empezado. Cuando su amada rechaza secamente su declaración de amor, siente alivio. Se acabó la espera, el anhelo; puede pensar en la vida tranquila de quienes van siguiendo la simple pendiente de los años: "había que renunciar a cualquier esperanza de felicidad personal, vivir sin ningún deseo, sin ilusiones, renunciar a los sueños (...) insensiblemente llegaría la vejez, se acabaría la vida y no se necesitaba nada más"[3].

Aquí podría detenerse la historia, en el segundo capítulo. Pero vienen quince más, pues la renuncia de Laptev se topa con otra: la de la muchacha, Julia, que pronto siente cuan frágil es la razón aparentemente sobrada de su rechazo. No lo quiere. Pero, pensándolo bien ¿no es acaso el amor un sentimiento pasajero cuya importancia sólo impera en las novelas? En la realidad están el matrimonio y la familia. Cuyo supuesto está, para una muchacha, en saber elegir razonablemente entre posibles partidos. Y oteando el panorama que ofrecen los individuos varones disponibles en su ciudad de provincia, la razonable Julia pronto llega a la conclusión de que el insignificante Laptev al menos ofrece la ventaja de vivir en Moscú, haber estudiado y hablar francés. El matrimonio, pues, se celebrará entre la que ha renunciado a amar y el que ha renunciado a ser amado. Esto es, en el modo bien definido de una transacción comercial entre un hombre rico y feo y una muchacha pobre y bonita.

En las novelas, esta suerte de matrimonio lleva a la previsible desgracia del adulterio y eventualmente del suicidio. Pero Chéjov y su heroína han ambos renunciado a los tormentos de la novela. Julia ha cerrado con su marido un contrato sencillo, el mismo que Irina en Las Tres Hermanas o la esposa del héroe de El Miedo: no le quiero, pero seré una esposa fiel. Lo que quiere decir: seré una esposa fiel si usted no me obliga a quererle. Contrato de servidumbre compartida que excluye los grandes dramas de amor y de muerte para los cuales el escritor no tiene ninguna apetencia. Aquellas historias, piensa, son privilegio de los escritores hijos de señores. Los hijos de comerciantes no construyen grandes arquitecturas dramáticas, sólo confeccionan pajareras. Todo pues sucederá en la estrechez de la pajarera. La única desgracia de Laptev será la de vivir con una mujer que no le quiere, reenviado así a su escueta realidad de marchante nieto de siervo. Julia no engañará a su marido con ninguno de sus amigos, el sabio Iartsev, el abogado Kotchevoi o el eterno estudiante Kiche. Sólo formará con ellos un pequeño círculo de tertulias y divertimientos compartidos de los cuales lo excluirá.

[3] Chéjov, "Tres años"

Ahí podría quedarse la historia. Cuyo final, empero, es aún más cruel en su apariencia de reconciliación. Al cabo de esos famosos tres años, cuando la ceguera de su padre y la demencia de su hermano mayor obligan a Laptev a hacerse cargo del negocio familiar, la joven esposa cambia radicalmente de actitud. No se conforma con atender a su marido cuyas ausencias han despertado en ella, dice, un amor que ahora le ofrece. Pero, antes que prestar atención a esta declaración que ya no esperaba, que ya no tiene cabida en su sensibilidad, Laptev piensa en la comida que lo espera. Y, de hecho, este amor que la esposa emocionada le declara parece ser mero efecto de la costumbre que rige los horarios de las comidas. Se acostumbró a su presencia al punto de sufrir cuando está lejos. El amor que le brinda es, en el mejor de los casos, similar al que agobia al héroe de otro cuento, El profesor de letras, maestro respetado y recién casado colmado por una esposa enamorada, que de golpe toma conciencia de la única salida posible a su "felicidad": "huir de aquí, huir hoy mismo, si no me volveré loco"[4].

Tentación que Laptev también ha conocido, fugazmente. Anoche, sentado en el patio de la fábrica, luego de haber comprobado las cuentas de la casa y su prosperidad a la vez que tomada conciencia de su inexorable porvenir de jefe de empresa esclavo de su fortuna, ha oído en el jardín vecino las declaraciones encendidas y los besos de dos invisibles jóvenes. Entonces, en un relámpago se le presentó la posibilidad de mandar al diablo el negocio y sus millones, de quitar sin retorno ese lugar de opresión que siempre ha odiado: "Avanzó hasta el centro del patio, se desabrochó la camisa, contempló la luna y acarició la idea de ordenar que abrieran la cancela en ese mismo instante, para escapar de ese lugar y no regresar nunca más. Por un momento su corazón dejó de latir, alborozado ante la dulce perspectiva de la libertad, y Laptev se rio, una risa alegre, imaginándose la vida maravillosa, poética e incluso sagrada que pudiera llevar..."[5]. Con abrir una cancela, nada más. Pero Laptev no dio el paso. Se ha quedado, ahí, sobre el pavimento del patio, consciente de lo que le impide escapar: la costumbre de la servidumbre -la servidumbre de la costumbre- que paraliza los movimientos del cuerpo y anestesia los deseos de la mente.

El profesor de letras se termina sin que sepamos si su héroe ha tomado el tren para Moscú. En cambio, queda claro que Laptev no tomará la carretera. No se consentirá siquiera el día de libertad del estudiante de Malos caracteres que se va con sus botas agujereadas y sin un duro en el bolsillo de la casa de un padre avaro, soñando morir del hambre en la nieve para abrumar de vergüenza a sus padres a la vez que ser acogido en una morada donde se escuchará sus quejas y donde la muchacha de la casa se enamorará de él, antes de retomar juiciosamente el camino del hogar cuando el sereno empieza a caer. Ante los ojos de Laptev y en su

[4] Chéjov, El profesor de letras
[5] Chéjov, Tres años

cabeza, no parece haber otro sentimiento que el del tiempo que pasa. Observa sus efectos en su mujer que se ha afirmado y sus sobrinas que han crecido durante esos tres años. Y, una vez más, al tiempo se remite al pensar en los trece o treinta años que le quedan por vivir, antes de concluir con las palabras del consentimiento indiferente al curso de los días y de las estaciones: “El tiempo lo dirá”.

El canto del telégrafo

A pesar suyo, el comerciante, pues, deja que obre el tiempo. Pero ¿obra el tiempo? ¿Va a alguna parte? El escritor no es como su personaje. No puede dejar que pase el tiempo, debe ubicarse en lugares donde se le pueda ver y mostrarlo detenido. Como, por ejemplo, el terraplén donde, una noche de agosto, se halla un narrador anónimo (Resplandores). Personaje sin espesor y sin razón de estar ahí. Dos cosas sabemos de él. La primera, mencionada de paso, que es médico. La segunda, que se ha extraviado al volver de la feria. A la que no sabremos nunca qué había ido hacer. Sabemos, empero, que la feria es el lugar privilegiado de los relatos coloridos del gran escritor de la estepa, Nikolai Gogol. El médico extraviado, es en cierta manera, el escritor que ha desertado de los relatos coloridos y emocionantes de su predecesor. Para quien el cuento era tiempo de despliegue de todo un mundo de sensaciones mientras que, para él, es una parada aleatoria en un lugar donde se halla un caso singular, una ocurrencia particular donde el presente definido de una vida se mide a la indiferencia del tiempo.

Entonces, el viajero extraviado que tan solo buscaba una cosa, una cama para dormir ha recalado en medio de una obra de construcción de un ferrocarril, acogido por un ingeniero insomne. De lo alto del terraplén, en medio del caos de montones de tierra y de grava, de barracones, de fosas y carretillas dominado por la canción monótona del telégrafo, un espectáculo privilegiado atrae sus ojos: una larga fila de luces fijas todas similares se estira a lo largo de la vía perdiéndose lejos en la noche. “Esos fuegos, el silencio de la noche, la triste canción del telégrafo tenía algo en común. Un gran secreto que solo conocían esas luces, la noche y los cables telegráficos, parecía escondido debajo del terraplén.”[6]

Este secreto escondido debajo del terraplén y conocido por las luces lejanas es propiamente el secreto del tiempo. Para el ingeniero Ananiev, se lee a libro abierto; evidencia visible de los frutos del trabajo y del progreso, se da como marcha hacia delante bien sincronizada. Hace un año no había más que la estepa desnuda. Ahora están la vida y la civilización representadas por esta línea en construcción. Y dentro de un siglo o dos, habrá lo que sigue naturalmente los ferrocarriles: la gran trinidad de las construcciones de la modernidad ilustrada, industriosa y sana; escuelas, fábricas y hospitales.

Ahí está el progreso, se ve en la larga fila de luces que agujerean la noche y se oye en las palabras entusiastas del ingeniero que cuenta ese futuro empujado

[6] Chéjov “Resplandores”

por el propio caos del presente. Mucho falta para el vencimiento ¿qué duda cabe? pero se percibe anticipado en el cuerpo del locutor que parece concentrar y reducir las etapas: “su rostro moreno, su nariz gorda y su cuello musculoso parecían decir: sacio mi hambre, soy saludable y contento con mi suerte y vendrá el tiempo en que vosotros también, jóvenes, saciareis vuestra hambre, seréis saludables y contentos con vuestra suerte”.

Este es el privilegio del escritor: mostrar este porvenir abstracto ya visible en el cuerpo que lo anuncia, mostrar las ideas en tanto cuanto animan y esculpen los cuerpos; pero también, al inverso, desplazar la mirada hacia el caos indescifrable que deshace la evidencia de aquellas ideas y desmiente toda presencia de este futuro. En el terraplén que presenta sobre todo al visitante la imagen de un batiburrillo inextricable, el escritor ha instalado un tercer espectador que refuta la visión progresista del ingeniero. Se trata de su asistente, el estudiante Von Sternberg. Primero ve la noche donde se pierde la larga fila de luces. Luego esa obra de los obreros del porvenir toma para él una cara exactamente opuesta. Le parece un mundo difunto hace mucho, un campamento de aquellos enemigos de Israel (Filisteos o Amalecitas) cuya raza misma ha desaparecido y cuyo destino presagia el de los ingenieros del progreso. “Así pasará con nosotros. Hoy en día, construimos esta línea, estamos aquí filosofando, pero pasarán dos mil años y de este terraplén, de todos aquellos hombres que duermen luego de su pesado trabajo, no quedará siquiera polvo”.

Otra imagen del tiempo, que también es la visión de otra generación. La visión de Ananiev es fiel al culto de la ciencia y del progreso compartida por los liberales de los años 1840 y los nihilistas de los años 1860. El hombre de los años 1880, el estudiante Von Sternberg, encarna otra suerte de nihilismo: ya no cientista y revolucionario, sino metafísico y pesimista. Para éste, la historia no promete ningún fin liberador. No se orienta hacia ningún fin sino la muerte. Da a luz pueblos y civilizaciones, pero es para aniquilarlos y borrar hasta su huella. A imagen de la vida, es una fuerza ciega desprovista de sentido - tanto de significación como de orientación. El argumento del estudiante-ingeniero radicaliza la sabiduría desengañada del comerciante Laptev. El lo dirá el tiempo descubre su fondo nihilista. Morirá con el tiempo, con lo cual poco importa la naturaleza de lo que vivirá y de lo que verá.

Eso importa, piensa el ingeniero Ananiev. También el escritor. Pero, por supuesto, no de la misma manera. Ananiev, pues, no es su portavoz. Chéjov no tiene portavoz. Jamás indica cual de sus personajes expresa su pensamiento. Por lo cual, sus colegas politizados tienden a acusarle de lo que para ellos es un pecado en contra de la mente, el indiferentismo. En verdad, no es indiferente, para nada. No sostiene el fiel de la balanza a igual distancia entre las ideas antagonistas.

Sencillamente, las ideas no las pesa. Les da otro peso incorporándolas a los movimientos de un cuerpo, un tono de voz, al color de un espectáculo, a la densidad de un momento.

De momento, deja al ingeniero Ananiev la refutación del joven nihilista. Procede Ananiev como suelen hacer los hombres maduros que invocan su experiencia para corregir las ideas abstractas de los jóvenes. Esas ideas, dice, las ha compartido, pero ha visto a dónde llevaban. Entonces, cuenta un episodio de su vida, que tiene todos los caracteres de una novela con nudo y desenlace. Antaño, de paso por su ciudad natal, meditando frente al mar sobre la inanidad de la existencia y la fuerza estúpida de la vida, se puso a pensar que no vendría mal hallar una mujer, mejor casada, para un ligue que ocupara los dos o tres días que tenía que pasar allí. En ese momento, el azar puso en su camino la que había sido su amor de colegial, la joven Kissotchka, que ahora sufre un matrimonio desgraciado. Así se inicia la intriga, y al cabo de algunas breves peripecias, Kissotchka recala esa misma noche en la habitación de hotel de Ananiev. El único bemol es que ese desplazamiento significaba para ella la ruptura definitiva para con su marido y su anterior vida y el inicio de una nueva vida de amor. Malentendido que ha obligado al seductor, cogido en su propia trampa, a irse clandestinamente. La vergüenza de esta huida hubiese enseñado al joven Ananiev la nocividad de esas grandes ideas abstractas sobre la nada última de las cosas que están al servicio de los apetitos más inmediatos y más prosaicos.

La historia no convence al estudiante. Y el lector sospecha que al narrador tampoco. Le cuesta entender cómo la banal historia de un ocioso cínico explotando la credulidad de una mujer ingenua pueda probar algo en contra de la filosofía de Schopenhauer. Demasiado grande es el desequilibrio entre una aventurita personal y la tesis que pretende ilustrar. Al renegar de sus ideas nihilistas, Ananiev no ha probado nada en cuanto al porvenir de progreso prometido por los hospitales, las fábricas y las escuelas. Y, en este terreno, para discrepar, el escritor tiene a su alcance contradictores algo más temibles que el estudiante Von Sternberg. Se puede pensar en el entusiasta Likhariov (De viaje) que se ha apasionado por la ciencia, asimismo por los obreros, el nihilismo, la repartición de las tierras, el pueblo ruso, el arte popular o la no resistencia al mal como tantas verdades a propagar y a las que dedicar su vida sin visos de utilidad personal cualquiera. Pero también se puede pensar en su antítesis, el muy razonable doctor Raguin que es el héroe-antihéroe de La sala número 6. Raguin no desprecia la ciencia a priori. Es capaz de entusiasmarse, en la quietud de su apartamento, con los descubrimientos de Pasteur o de Koch y los progresos de la antisepsia. Pero la ciencia también está lejos, al igual que la libertad. ¿Cómo podrían llegar los prodigios de los descubrimientos científicos nuevos al hospital de un pueblo mugriento distante del ferrocarril más cercano por doscientas verstas? Para que la ciencia devuelva la

salud a los pacientes, haría falta que hubiese como material médico algo más que dos escalpelos y un termómetro, que los cuartos de baño se usaran para dar baños a los pacientes y no para almacenar patatas, que el ecónomo, la lavandera y el médico asistente cesaran de robar a los pacientes, que las autoridades municipales y regionales diesen al hospital los medios para de verdad cuidar de los enfermos y que la misma población dejara de pensar que los miserables que ahí se encierran se encuentran de todas maneras mejor ahí que en su casa. Resumiendo, para que la ciencia médica contribuyera a cambiar las maneras de vivir y pensar, haría falta que esas maneras hubiesen cambiado ya. A falta de ello, el hospital, instrumento supuesto del progreso, nunca será otra cosa que el reflejo del estancamiento y la servidumbre que lo rodean. No es, pues, la lectura de Schopenhauer sino su propia experiencia que atrapa a Raguin en una espiral de impotencia y de resignación nihilista que a su vez lo precipitará como paciente en el hospital del que era el médico. ¿Qué sentido tiene hacer creer que se cura cuando no se tiene medios para ello? ¿Y para qué, por último, cuidar de una gente que de todas maneras va a morir? Para que valga la pena ayudarles a vivir, haría falta que esta vida valga la pena ser vivida.

La experiencia del médico Raguin contradice pues la del ingeniero Ananiev mucho más radicalmente que la filosofía desmañada del estudiante Von Stenberg. Pero Chéjov se cuida mucho de ponerles en contacto. Al nihilista Raguin le proporciona un contradictor bastante más feroz que el entusiasta Ananiev. Este contradictor es uno de los pacientes que están bajo su responsabilidad, uno de los locos de la sala número 6. Ese loco, la verdad sea dicha, es un razonador temible, achacado de esa locura de razonar que se llama paranoia. Pero su paranoia no ha caído del cielo. Ha invadido la mente de ese insignificante escribano, de nombre Gromov, el día en que se topó en la calle con dos presos, engrilletados y escoltados por cuatro gendarmes. “De pronto, se le antojó que también a él podían encadenarlo y conducirlo de la misma manera, en el barro, a la cárcel”[7]. No cabe duda de que el honesto Gromov nunca ha robado ni matado a nadie. - Pero ¿cómo garantizar que algún día no se haga culpable de tal crimen, aunque sea por inadvertencia? ¿Cómo garantizar que no le vayan a denunciar calumniosamente? ¿Que no será juzgado de manera expeditiva por uno de esos tribunales donde todo sucede, bien lo sabe él, mecánicamente? ¿Que podrá hacer oír la voz de la inocencia burlada en este pueblucho que doscientas verstas separan del ferrocarril? Gromov, desde aquel día, ha vivido con la idea de que cada uno de sus gestos, cada una de sus palabras podían hacerle encerrar en la cárcel y ha desarrollado, por consiguiente, una serie de comportamientos aberrantes que lo han hecho encerrar en el hospital en la sala de los locos. De tal manera que es el exacto simétrico de Raguin. Al médico que juzga vana la pretensión de curar ya que

[7] Chéjov, La sala número 6

es la sociedad la que está enferma responde el enfermo que borra él mismo la frontera entre salud y enfermedad, entre el mundo de los hombres libres y el de los encerrados. Uno y otro testimonian de la perfecta reversibilidad entre el adentro y el afuera, entre el hospital y la sociedad sierva de la que es simple reflejo. Es la razón por la cual Raguin correrá al final la misma suerte que su paciente. Quedará encerrado en consecuencia de una iniciativa que resulta suficiente prueba de su locura a ojos de su colega y de la sociedad entera: un día, él mismo ha franqueado la barrera que separa la salud de la enfermedad al tomar la iniciativa de conversar con ese loco habiendo descubierto en él el único hombre de la ciudad capaz de razonar, cuando era de su deber simplemente mantenerlo encerrado.

Pero la charla del loco no tiene por único efecto el de arruinar la reputación de hombre razonable de Raguin. Arruina también su razón misma, su resignación ante la fatalidad social y las desgracias inevitables de la época. En vano Raguin incita a Gromov a conformarse con un mal que se debe a la sociedad y a la época, y a buscar refugio en la libertad interior del sabio que entiende la razón de las cosas y desprecia las contingencias sociales. Gromov sabe cómo él que el azar solo coloca el uno en el lugar del médico y el otro en el del loco. Pero, en eso difiere, no encuentra normal ese “azar”. Y rechaza la filosofía que pide a la víctima de la injusticia recogerse en la fortaleza interior del sabio: “Nos tienen aquí entre rejas, nos obligan a pudrirnos y nos martirizan, pero todo esto está muy bien y es razonable, no habiendo ninguna diferencia entre esta sala y un despacho caldeado y confortable. Una filosofía muy cómoda: no hay nada que hacer, se tiene la conciencia tranquila y se considera uno un sabio … No señor, eso no es filosofía, ni meditación ni amplitud de miras, sino pereza, faquirismo, sopor de lirón.”

Se haría de buen grado del loco Gromov el portavoz del médico Chéjov, el que cree en la ciencia y se rebela en contra de aquéllos que se conforman con la servidumbre. Pero, una vez más, el escritor no utiliza portavoz alguno; construye dispositivos de palabras y conflictos que reciben sombras y luces de su entorno. La experiencia del sabio doctor Raguin que refuta a distancia la experiencia y la fe progresista del sabio ingeniero Ananiev se halla refutada en su mismo lugar por la razón del loco Gromov. Pero la rueda de las razones no se detiene allí. Porque el racionalismo razonable del primero y el sobre-racionalismo paranoico del segundo quedan en suspenso por la forma misma de la narración que excluye la victoria de cualquiera de los locutores. La sala número 6 se cierra sólo con la muerte de Raguin, que nada prueba a favor o en contra de su filosofía. Y Resplandores se termina sin concluirse el debate en una visión confusa de las obras del progreso en cuyo centro se halla un perro atontado: “Montado en el caballo, miraba por última vez a Ananiev y el estudiante, al perro histérico de ojos turbios como de borracho, a los obreros, apariciones fugitivas en la niebla de la mañana, en el terraplén, al

jamelgo con el cuello estirado, y pensaba: no desenmarañamos nada de este mundo".

Tal vez sea la conclusión que saca el visitante, pero no es el final del relato. Que, a la verdad, no acaba. O más bien acaba con un inicio, el de todos los días: "Salía el sol…"

¿Un nuevo amanecer?

Ruedan y ruedan sin fin las razones cuyas ejemplares justas ha fijado Chéjov en unos cuantos guiones tipo. Hay las razones que indignados como Gromov oponen a satisfechos, resignados o cínicos. Hay las que el escéptico estudiante opone al progresista Ananiev. Pero, más frecuente es el debate entre dos variantes de progresistas. Hay los – las, sobre todo - que se preocupan por mejorar la condición del pueblo con el trabajo, la ciencia y la filantropía. Tal Lida, la heroína de La Casa de la mezzanina, que se dedica a crear escuelas, bibliotecas, dispensarios y farmacias, incluso imparte en su propio domicilio instrucción al pueblo. Por otro lado, hay los que recusan estas mejoras materiales por no hacer más que crear necesidades suplementarias y nuevas servidumbres. Quieren que al pueblo se le dé, antes que escuelas primarias y hospitales, los medios para liberarse del trabajo y así entregarse a la vida del espíritu. Así razona frente a Lida su vecino artista pintor. Así también razona en Mi vida el doctor Blagovo: las personas instruidas que quieren compartir la vida del pueblo harían mejor en desarrollar sus capacidades de sabios o de artistas para trabajar al progreso espiritual de la humanidad y a la grande X que le espera en el futuro. A lo cual le contesta su interlocutor que en el conteo de las cosas que "progresan", no hay que olvidar las formas del avasallamiento.

Las argumentaciones dan vueltas sin fin, y sin cesar vuelcan razones de progreso en razones de servidumbre. Pero sólo las almas siervas llegan a la conclusión de que todo es vanidad y que todas las situaciones y todas las acciones se valen. El debate acaba sin conclusión, pero algo queda, algo que se fija en las mentes y puede servir de brújula: momentos, sensaciones, luces, imágenes. De una noche de discusión el visitante anónimo de la construcción ferroviaria ha concluido que no hay cómo desenmarañar la razón del mundo. Pero su memoria ha conservado dos impresiones que nos comunica juntas: el espectáculo de las luces y la imagen de Kissotchka. ¿Qué relación entre ambas? Era la pregunta que el lector compartía con el estudiante nihilista. Éste no veía cómo la seducción de quinientas Kissotchka podría probar lo que fuere sobre el progreso en la historia y las virtudes de la experiencia. A su vez, el lector se preguntaba en qué esa banal historia de mujer seducida y abandonada pudiera contradecir la tesis del estudiante nihilista. Ahora, contestar es posible. Pese a su aparente desproporción, la banal historieta está bien en su lugar para responder a la tesis del no sentido último de la vida. Pero la respuesta no estriba en la simple denuncia de su consecuencia moral: la equivalencia del bien y del mal, que a los cínicos les conviene. Su respuesta estriba en arrojar luz sobre el meollo de la cuestión: el uso del tiempo. Opone a las grandes

tesis sobre el destino de las civilizaciones la atención prestada a lo que se juega en un momento. El ingeniero lo resume todo en una frase: “Lo que para mí no era sino un banal sainete amoroso constituía para ella una revolución entera de su vida.”[8]

Ahí está la falta del joven Ananiev y la verdadera razón por la cual su banal historia hace rechinar la visión nihilista. No haber percibido, no haber querido percibir lo que estaba en juego para Kissotchka -y para él también- en ese momento es su falta. Es haber adoptado la moral ordinaria del seductor: aquí sólo hay un momento de divertimiento compartido, y sola la ingenuidad o mala fe de una compañera que ha leído demasiados libros quiere ver en ello el inicio de una nueva vida. Pero, detrás de la ironía sobre las mujeres que hacen de una aventurita extraconyugal una revolución de la existencia entera, hay algo más radical: el rechazo, la negación de la posibilidad misma de tales revoluciones. Para el hombre razonable, el tiempo nunca puede contener algo fuera del ordinario: hay el ordinario de las ocupaciones serias y hay el ordinario de los pasatiempos, a los que pertenecen los pequeños sainetes amorosos. Así, el poder que ejerce el seductor tan solo es sumisión al tiempo siempre igual de la conciencia sierva. En este punto, lleva razón el estudiante en contra del aleccionador: nada tiene que ver la experiencia de la edad, pues tan sólo sabe reproducir la misma sumisión a lo que hay, el mismo reparto convenido entre tiempo de las cosas serias y tiempo de los entretenimientos. A la inversa, lleva razón el ingenuo Ananiev por haberse fijado en esa historieta y en el instante decisivo en que se ha negado a ver lo que estaba en juego en las ilusiones de la pobre Kissotchka: una apertura inédita, la posibilidad de una brecha en el ordinario del tiempo, la ocasión de este reinicio del que toda vida es capaz para intentar alcanzar a su verdad.

Pues, un momento no es sólo lo que pasa, elemento indiferente de una duración siempre igual a sí-misma. También puede ser un alto, una apertura, un resplandor que indica la posibilidad de otra vida. “Nada pasa sin dejar huellas, dice el héroe desdichado de Mi vida, por pequeño que sea el pasito que damos tiene significado para nuestra vida presente y futura”[9]. Atisbo de otro tiempo, llamada a otra vida, el joven Ananiev hubiese podido verlo en lo que sólo fue para él ilusión de una enamorada ingenua. La “revolución entera de su vida” vislumbrada por Kissotchka es uno de esos relámpagos que, en los relatos de Chéjov, agujerean el tiempo de la servidumbre para indicar a lo lejos otra vida. Irrumpen en situaciones e individuos de lo más diversos. Ahí están los gendarmes de Sueños que parecen olvidar un momento su función para compartir con el vagabundo la visión de los grandes espacios libres de Siberia. Asimismo está el héroe sin nombre de Relato de un desconocido en el momento en que renuncia al empleo de sirviente antes tomado para servir sus proyectos revolucionarios: “Me sentí listo para abarcar e

[8] Chéjov, Resplandores
[9] Chéjov, Mi vida

incluir en mi corta existencia todo lo que es accesible al hombre; embargado por las ganas de hablar, leer, dar martillazos en una gran fábrica, montar guardia en la cubierta de un barco, arar la tierra"[10]. Están los campesinos embrutecidos por el licor de la aldea de Jukovo (Los mujiks) conmovidos el tiempo de la procesión del icono de la Virgen fuente de vida: "Todos parecían haber de repente caído en la cuenta de que entre cielo y tierra no reina el vacío, que ricos y poderosos aún no han acaparado todo, que todavía existe una protección para con las ofensas, la servidumbre, la pesada, insoportable miseria y el horrible vodka"[11]. Está el viejo creyente Jacob Ivanytch en faena de trasbordo en el penal de Sakhalin donde expía un fratricidio por fanatismo religioso: "Lágrimas empañaron sus ojos, pero siguió mirando a lo lejos donde titilaban, apenas visibles, los pálidos fuegos del navío, y con el corazón en un puño le invadió la nostalgia, el deseo de vivir, de volver a su pueblo, hablar de su nueva fe, salvar de la perdición aunque sea un solo ser y vivir sin sufrir aunque fuera un solo día."[12] Pero, sin duda, la visión del "Profesor de letras" Nikitin es la que da a esta llamada de otra vida su formulación más acabada: "Le iba pasando por la mente que afuera del dulce brillo de la lamparilla que sonreía a su apacible dicha familiar, afuera de ese pequeño mundo donde compartía con el gato blanco una vida tan pacífica, tan agradable, existía otro ... Y sintió de repente unas ganas locas, angustiantes, de conocer ese otro mundo, trabajar con sus propias manos en un taller grande, hablar desde lo alto de una cátedra, escribir, ser editado, famoso, cansarse, sufrir ... Deseó sentirse agarrado por algo que lo llevara a olvidarse de sí, a despreocuparse de su dicha personal cuyo sentimiento es tan monótono."[13]

No es esta otra vida trastorno de posiciones sociales; es quiebre de una existencia siempre dispuesta a complacerse en su esclavitud. Por lo que su llamada la siente tanto el rico negociante como el respetable profesor, así como los campesinos embrutecidos por el vodka. Algo hay que escapa a la simple repetición del tiempo: la vida individual que a cada uno se da una sola vez. Pero algo hay también que excede la felicidad individual – sea la del licor fuerte, de una alta posición social o de un matrimonio bien avenido. Intensificación de la vida, que puede ser breve o duradera, que puede consistir en sufrir o dejar de sufrir; que se puede encontrar trabajando con sus manos en una fábrica o profesando desde lo alto de una cátedra universitaria. No es mera satisfacción de una ambición personal sino esfuerzo para escapar de las "sensaciones monótonas" de la felicidad individual, para escapar de un mundo que, escuetamente, se satisface con estas felicidades.

[10] Chéjov, Relato de un desconocido
[11] Chéjov, Los mujiks
[12] Chéjov, Asesinatos
[13] Chéjov, El profesor de letras

Se dice en dos palabras “nueva vida”. Expresión que retumba fuertemente en la Rusia de aquel tiempo, traduciendo la aspiración a un porvenir donde haya realmente desaparecido la servidumbre. Novaïa Jizn será el título del primer órgano de la socialdemocracia rusa, antes de ser palabra clave en el nuevo mundo revolucionario, luego eslogán oficial del estalinismo. En esas dos palabras se concentran visiones más o menos claras o confusas de un mundo donde vayan de la mano justicia social y posibilidad para los individuos de una vida más amplia, más auténtica. Y ¿qué duda cabe?, no hay revolucionario que le ponga pega a la manera como la sueña la novia que ha huido, en vísperas de su boda, de una casa donde duermen cuatro sirvientes en el suelo de la cocina: “¡Ojalá llegue pronto esta vida nueva, clara, donde poder mirar de frente su destino, a los ojos, con valentía, ser consciente de su derecho, ser alegre, libre!”[14]. Pero, camino de este porvenir, los mismos revolucionarios una y otra vez plantearían una pregunta, la pregunta de la época: ¿Qué hacer? (¿Chto delat?) Título de la novela publicada en 1861 por Chernychevski inspiradora de toda una generación de revolucionarios, Lenin lo retomará intencionadamente para el célebre folleto de 1902 que estigmatiza los dos grandes vicios del economismo y del espontaneísmo. También es la pregunta que no cesan de plantear o de plantearse los personajes de Chéjov. Por supuesto, en una modalidad diferente, no sólo porque Chéjov no es revolucionario y tampoco cree en la revolución en Rusia, pero porque ante todo es un escritor, un hombre que percibe a un tiempo los diferentes sentidos de una palabra y las diferentes entonaciones de una expresión. ¿Qué hacer? es para Lenin una pregunta unívoca que implica una opción a elegir entre respuestas contradictorias. Pero para el escritor Chéjov, que ve las palabras encarnadas en cuerpos, la pregunta alberga en ella-misma su contradicción. Puede querer decir ¿Qué hacer? dos cosas exactamente opuestas; ¿por qué medios cambiar el orden presente de las cosas?, pero también ¿Qué se le va a hacer?, esto es, no hay nada que hacer, las cosas no cambiarán. Así van de sabios los cínicos, cual Orlov, el “liberal” descreído de Relato de un desconocido que se mofa de los sueños de vida nueva de su amante y contesta amablemente al diagnóstico de su acusador: “Sí, llevo una vida anormal y depravada, de ningún provecho, y mi cobardía me impide iniciar una vida nueva, en eso lleva usted toda la razón. Pero es irracional que se lo tome usted tan a pecho, que se altere y se desespere de este modo: en ese punto, se equivoca usted del todo”. Comparten la misma sabiduría resignada el médico Raguin o su colega Astrov que se burla, en Tio Vania, de la “vida nueva” evocada por su amigo y justifica su mofa con una constatación inapelable: para que esté pensable una vida nueva, haría falta en el distrito más de dos hombres honestos e inteligentes. Para que la ciencia pueda cambiar la sociedad, haría falta que ésta haya cambiado ya. Y lo mismo se podría decir de la revolución.

[14] Chéjov, La novia

Diagnóstico que deja poco que esperar de la acción del único revolucionario que se encontrara en los cuentos de Chéjov, el héroe sin nombre de Relato de un desconocido. Revolucionario bien extraño, de hecho, es éste, que no se ve en ningún momento emprendiendo acción alguna, tampoco siquiera proferir declaraciones revolucionarias. Por supuesto, su razón tiene: de la ocultación de su verdadera identidad, de su compromiso y sus pensamientos depende el éxito de su propósito. Ha entrado al servicio del cínico Orlov con una intención bien precisa: la de conocer, por medio del hijo, los planes e intenciones de un célebre hombre de Estado para tal vez preparar un atentado. Pero, estando un día solo en casa, se presenta sin aviso el hombre de Estado a visitar a su hijo ausente. Ocasión soñada para el falso sirviente para llevar a cabo su plan: eliminar a su enemigo y desaparecer incógnito. Pero se halla incapaz de aprovechar la oportunidad. El rostro triste del hombre mayor y las decoraciones que cubren su pecho le inspiran, antes que odio a los poderosos, pensamientos convencionales sobre la fragilidad de todo lo terrenal. Como si hubiera quedado atrapado en la sabiduría nihilista del estudiante Von Sternberg que torna toda acción en irrisoria de cara a la muerte que espera a individuos y sociedades. Pero la manera como se conduce el relato deja percibir que no es ninguna filosofía la que retiene su brazo; es la simple adherencia a la condición que creyó haber elegido como simple medio. Es una idea extraña la de hacerse sirviente con el propósito de luchar contra la servidumbre. En Dostoievski, Leskov, Goncharov, predecesores de Chéjov, los revolucionarios que temían quedan como cretinos o pícaros. Chéjov, que no siente para ellos ni amor ni odio, se concentra en la forma misma de la intriga revolucionaria tal como la había concebido la generación nihilista y denuncia su fundamental contradicción: la disociación de medios y fines. La relación entre el propósito revolucionario (la destrucción de la dominación) y el medio (el ejercicio del servicio en casa de un alto funcionario) es, de hecho, una no relación. En la apariencia física de un anciano que viene a visitar a su hijo, el revolucionario clandestino es incapaz de reconocer la diana a la que apuntaba. Y la energía que convoca en vano para actuar ha sido devorada por aquellos meses pasados en cepillar la ropa de su amo, en vestirle y en llevar misivas a casa de su amante. No sólo renunciará a sus proyectos, tampoco sabrá ni podrá responder a la llamada de Zinaida, la amante desechada de Orlov. Ella había visto en su enamoramiento el inicio de una nueva vida. Cuando el revolucionario clandestino se descubre ante ella y pone ante sus ojos la traición de su amante, ella se va con él, con la creencia que él la conducirá hacia otro porvenir. Pero a su pregunta “¿qué hacer?”, la última que le plantea antes de su parto y su suicidio, el militante descreído sólo sabe contestar con un encogimiento de hombros. El único revolucionario que nos presenta Chéjov sale de escena sin haber emprendido nada y devuelve la pregunta ¿Qué hacer? a su reverso escéptico, tal como lo profesaba su patrón, el “liberal” Orlov:

¿Qué se le va a hacer?

Es ahí que la ingenuidad de las mujeres enamoradas le gana a la ironía de los liberales y a los cálculos estratégicos de los revolucionarios. Pues, recusa la separación entre fines y medios. La vida nueva, la vida libre y verdadera, no puede ser producto de la servidumbre y de la mentira. Para quebrar el círculo de la servidumbre, es preciso que la actividad desplegada hoy implemente ya el principio de la vida futura.

¿Cómo pensar esta anticipación del porvenir en el presente? Puede presentirse su exigencia en las aspiraciones de las mujeres, pero es hacia otro lado que en aquel tiempo se buscará la respuesta. Y se la encuentra en la figura de un ser cuya actividad masiva y oscura parece arrojar la fuerza positiva de un mundo a venir: el obrero. Ser un trabajador, manejar el martillo, trabajar en una gran fábrica, despedir la ociosidad y sus interminables tardes, es el sueño que pasa por la mente del profesor de letras y del revolucionario clandestino, por la de los oficiales aburridos que frecuentan el salón de las Tres hermanas. “El hombre debe trabajar, penar al sudor de su frente, cada hombre sin excepción, en esto sólo consiste el sentido y la meta de su vida, de su felicidad, su alegría”[15], dice Irina, la más joven de las hermanas. Y su enamorado, el barón Tuzenbach, va más allá. El trabajo no es sólo una necesidad individual, es una nueva edad de la historia: “Ha llegado el tiempo, algo enorme se avanza hacia nosotros, se prepara una tormenta formidable y bienhechora, está en marcha, muy cerca, pronto irá barriendo en nuestra sociedad la pereza, la indiferencia, los prejuicios en contra del trabajo y el aburrimiento mórbido. Voy a trabajar, y dentro de veinticinco o treinta años, todos los hombres trabajarán, ¡todos!”.

A Tuzenbach, lo matarán en un duelo, antes de que haya partido para su ladrillería y se haya desposado con Irina. No le tocará, pues, conocer la distancia entre el trabajo como potencia histórica del mundo en devenir y el trabajo como ocupación de todos los días. Distancia puesta en escena en El jardín de los cerezos con la confrontación entre Petia, el estudiante revolucionario, y Lopakhin, el hijo de siervo devenido en capitalista. El primero proclama en una hermosa tirada la necesidad del trabajo para triunfo de la verdad. El segundo recuerda que se levanta antes de las cinco de la mañana y trabaja hasta la noche. Se presenta como el verdadero trabajador, el que crea las condiciones de una mejor vida, aunque fuese en la forma modesta de pabellones para veraneantes. Pero es a otro personaje que Chéjov confía el cuidado de enfrentar la contradicción esencial: ¿cómo se puede ser a la vez el trabajador del presente y el obrero del porvenir? Este personaje es Missail, el héroe-antihéroe de Mi vida. Bajo este título, por supuesto no se debe esperar una novela de aprendizaje que nos enseñe cómo se ha formado en ese hijo

[15] Chéjov, Las tres hermanas

de notable la resolución de ser obrero. No hay relato de Chéjov que comience por la infancia de su héroe. Y tampoco personajes que apliquen una teoría, la que sea. Nunca pasan las teorías de ser comentarios desde fuera sobre lo que viven. Missail, pues, empieza abruptamente por la mitad. Siendo este inicio una pura escena de comedia: su despido del noveno de los puestos que pese a su incapacidad notoria ha obtenido gracias a la notoriedad de su padre, arquitecto de la ciudad. Después de un empleo temporario de telegrafista en una obra, Missail se hará pintor de brocha gorda. Su historia a menudo se ha visto como ilustración crítica de los llamamientos de Tolstoi a compartir la vida del pueblo. Pero la manera como se conduce el relato deja poco espacio para una motivación ideológica del personaje. Missail deviene en obrero menos por convicción filosófica que por un concurso de circunstancias, debido a su incapacidad en encajar la lógica de los empleos de oficina que abren la carrera de la nobleza de Estado, pero donde jamás ha percibido otra cosa que la monotonía de un trabajo mecánico y perfectamente inútil. En cierto sentido, es para él una simple cuestión de hecho: expulsado de los empleos dichos intelectuales, se considera devuelto a la condición y la obligación ordinarias de todos los que se ganan la vida trabajando con sus manos

Pero, para el tránsfuga que es, este ordinario pronto aparece como el lugar de una doble divergencia. Por un lado, el trabajo, simple necesidad cotidiana, pierde todo valor, todo significado particular: “Ahora vivía en medio de gentes para quienes el trabajo era obligatorio e inevitable y que curraban como caballos de tiro, sin tener en la mayoría de los casos conciencia del significado moral del trabajo, sin utilizar siquiera el término mismo de trabajo en sus conversaciones”. Por otro lado, el escándalo causado por su decadencia social convierte a Missail, sobre todo entre los miembros de su clase de origen, especialmente si han leído a Tolstoi, en apóstol de una moral y una religión del trabajo manual. Sus manos negras y el olor a trebentina que lo sigue a todas partes hacen de él un héroe de la nueva vida a ojos de la hija del ingeniero, el mismo que suprimiera su empleo de telegrafista. Ella lo convertirá en su esposo, obligándole entonces a rematar su ejemplaridad, a perfilar cada vez más el hombre del porvenir que encarna para ella: “Usted mismo ha dicho más de una vez que cada uno debe ganarse el pan con sus propias manos; sin embargo, usted gana dinero, no pan. ¿Por qué no atenerse a la letra misma de sus palabras? Es preciso literalmente ganarse el pan, esto es arar, sembrar, segar, batir…”. Missail, a quien no le gusta el trabajo de la tierra, devendrá sin embargo en campesino para realizar el ideal de su esposa y aplicar las consignas de sus manuales de agronomía. Vida agreste y relaciones campesinas pronto resultarán muy alejadas del idilio soñado por la hija del ingeniero que terminará abandonando a Missail para retornar a una vida mundana amenizada con sueños artísticos. Pero no se irá sin haber previamente sacado de su experiencia ejemplar la lección de dialéctica de la que ningún marxista renegara: “Hemos trabajado mucho,

reflexionado mucho, con lo que hemos mejorado – ¡honor y gloria a nosotros! - hemos avanzado en nuestro perfeccionamiento, pero ¿han influenciado perceptiblemente nuestros progresos personales en la vida de nuestro entorno? No, la ignorancia, la suciedad, la borrachera, la proporción asombrosa de mortalidad infantil, todo ha quedado igual que antes. Nadie ha visto mejorada su suerte porque hayas arado y sembrado y que yo haya gastado dinero y leído tantos libros. Queda claro que hemos trabajado sólo para nosotros mismos y concebido vastos pensamientos sólo para nosotros mismos."

Así funciona la rueda de las razones: para no traicionar la vida nueva, es preciso ser desde ahora el hombre del porvenir. Pero para ser desde ahora el hombre del porvenir, sólo se trabaja para su propio perfeccionamiento. La aficionada a la dialéctica se irá a recorrer el mundo, convencida, igual que el estudiante nihilista, que todo pasa. Missail volverá a su condición de simple trabajador, aun volviéndose un empresario hábil y respetado.

Para los dialécticos de la revolución, la moral de la historia se saca fácilmente: no se construye el porvenir volviéndose obrero; se construye el porvenir organizando la fuerza colectiva de la clase obrera. Se acabó el tiempo de los apóstoles que iban al pueblo para compartir su condición. Toca ahora a los tránsfugas de las clases altas organizar la lucha colectiva para desbancar el sistema capitalista. El relato de las desventuras de Missail aparece en octubre de 1896. Dieciocho años luego, será creado en Minsk el Partido obrero socialdemócrata de Rusia.

La fuerza del momento

Es la conclusión de los dialécticos. Pero el escritor no es dialéctico. O sea, él no saca conclusiones, en absoluto. La historia de Missail no prueba nada. Y el relato no tiene conclusión, como mucho un final, siendo éste homogéneo con la continuidad del relato: es un momento, que sigue a otros, y que nada dice de lo que vendrá después. Un momento, pues, que es el de un domingo, día de descanso del obrero quien, sobrina en brazos, ha ido a visitar el cementerio donde descansa su hermana, la madre de la niña, con cuya amiga se topa y con la que va dando unos pasos en silencio.

Llegado el momento de enunciar su moral, el relato de Missail ha bifurcado: se interesa menos por él, y más por su hermana, Cleopatra. Ésta, desde siempre, ha sido la encarnación de la obediencia al padre y al orden doméstico. Noobstante, dejándose llevar un buen día por su amiga Ana y el doctor Blagovo, hermano de Ana, a un picnic en la aldea donde trabajaba Missail, ha sentido pasar en el alborozo de aquella fiesta de campo el aliento de otra vida posible. Poco a poco, el ejemplo de su hermano y los bellos discursos del médico sobre la gran X que espera a la humanidad en un lejano porvenir la han apartado de su destino de ama de casa. Se vuelve amante del médico y, embarazada de ese hombre casado y padre de familia, se verá rechazada por la buena sociedad de su ciudad y morirá después de haber dado a luz a esa niña sin padre. Cleopatra, pues, aparece como la víctima ejemplar de las grandes teorías sobre la vida nueva. Es, sin embargo, el único personaje enteramente positivo de la historia, el único que actúa de acuerdo con su elección de la que nunca se arrepienta. No cesa de proclamarse perfectamente feliz con la ruptura irreversible sobrevenida en su vida y de bendecir quien la ha deshonrado a ojos de todo el mundo y abandonado a su suerte.

Entonces, la “víctima” Cleopatra es, mucho más que su hermano, la heroína positiva de la vida nueva, la que ha “mirado su destino directo a los ojos”. Y es esta ejemplaridad por la cual cobra sentido el episodio final del relato, el encuentro de Missail con Ana, amiga de Cleopatra y hermana del doctor, sobre la tumba de Cleopatra. Ana ha hecho exactamente lo opuesto de Cleopatra. Se ha pasado la vida amando a Missail de lejos, sin atreverse jamás a declarar este amor, menos aún a asociar su vida a la de un hombre ostracizado por la buena sociedad. Todavía hoy, da unos pasos a su lado, acaricia con él a la pequeña, que puede un instante soñarse en compañía de un padre y una madre y, en llegando a la ciudad, lo deja. O sea que, más allá de Missail, el final del relato pone en escena la oposición entre dos mujeres: aquélla que se ha atrevido a mirar su destino a la cara y la que no. El

relato no irá más adelante. Esto también es no ser dialéctico: no disolver la oposición en una nueva figura que la sintetiza y la supera, mantenerla viva en su lugar y su tiempo, el del momento de la opción, siendo asimismo la elección de un tiempo en contra de otro: la apertura conllevada por el momento en contra del tiempo continuo de la repetición. Cleopatra y su amiga Ana encarnan la oposición entre dos maneras de vivir una tranquila tarde en el campo: agradable pasatiempo o revolución de la existencia, la que la hace pasar de "borrador" a "copia limpia".

No hay superación dialéctica. Todo se juega al inicio. Inicio que no cesa de re-actuarse. Hay una elección, siempre similar: un umbral que se franquea, o no, para romper lo ordinario del pacto de servidumbre. Aquí, es preciso llevarles exactamente la contraria a los cínicos. Ellos se burlan de las mujeres que necesitan hacer de un devaneo amoroso el inicio de una nueva vida. El ejemplo de Cleopatra permite darle la vuelta al argumento: lo que da su fuerza a estos amores de mujeres es que superan ampliamente la atracción por una persona y el placer que sabe procurar. Son una declaración de guerra a todo un universo de servidumbre, a una vida constantemente pendiente de provisiones de azúcar o de salazón de pepinos; son el adiós a un mundo donde, hasta la muerte, no se para nunca de "mentir de la mañana a la noche, de hacerse sufrir unos a otros, de temer la libertad y odiarla como a una enemiga"

De ahí el vínculo sólido que el escritor anuda entre dos cosas aparentemente sin proporción alguna una con otra: la llamada a esta nueva vida en la que cada uno estaría consciente de sus derechos, y esas pequeñas historias de amor, evitado o desconocido, del que varía al infinito las versiones a la vez que las construye alrededor de un mismo centro: el momento en que ha sido - en que hubiese sido - posible mirar su destino de frente.

Este momento privilegiado puede ser cosa de pura casualidad. Tal es la singular historia del Beso. Un oficial, el capitán Riabovich, se encuentra con sus compañeros invitado por el gran terrateniente de la aldea donde su regimiento se ha detenido. Estando a la búsqueda de su camino en una habitación oscura del castillo, se le une una mujer que lo besa amorosamente, tomándole un corto instante por el que esperaba impacientemente en ese lugar. Vuelto a la luz del salón, no sabrá identificar a la desconocida y cuando el regimiento volverá a pasar por la aldea, perderá la ocasión de volver a "ver" la que de hecho nunca habrá visto. A la orilla del pequeño rio que corre "sin saber adónde ni para qué", sólo podrá recordar "que el destino bajo la forma de una mujer desconocida lo había acariciado por azar" y este recuerdo basta para que su vida le parezca "extraordinariamente pobre, indigente y falta de brillo"

Pero habitualmente el encuentro con el destino, su aceptación o su evasiva, son acontecimientos que hacen intervenir la voluntad – o su ausencia. Hay el

encuentro aceptado, cuyo modelo lo proporciona la heroína del último relato de Chéjov, La Novia. En vísperas de su matrimonio, luego de haber visitado el apartamento que su estúpido novio destina a su felicidad conyugal y donde ha colgado un cuadro de un pintor de moda representando a una mujer desnuda cerca de un jarrón cuya asa está rota, ésta decide huir lo antes posible. Pero, en la mayoría de los casos los personajes se escabullen en el momento de mirar su destino de frente. Hay los cínicos, como Ananiev u Orlov, que ven un entretenimiento pasajero en los sueños de vida nueva de sus amantes. Pero sobre todo hay los o las que tienen miedo, que se escabullen ante un trastorno de su universo sensible. Tal es el caso del joven estadístico Oñev en Vera. Él también se halla confrontado a la llamada de un momento cuando una noche de agosto deja, después de una estadía de estudio de varias semanas, la casa del presidente de la Comisión rural. El aire está perfumado por la reseda, el tabaco y el heliotropo. El joven saborea el balance de su estadía. Ha apreciado el acogimiento del dueño de casa y acumulado gracias a él documentos útiles para la tesis que defenderá en Petersburgo. Un único pequeño imprevisto viene a enturbiar su serenidad. La hija de la casa, Verochka, se ofrece para acompañarle hasta el bosque. En el momento de la separación, le confiesa al mismo tiempo su amor y su deseo de dejar una vida sin meta en medio de gentes con la barriga llena para ir hacia lo que ella llama “las grandes casas húmedas donde la gente sufre, en la amargura del trabajo y de la miseria”. Esta atracción hacia los miserables es para Oñev una ñoñez poco seria y, en cuanto a ese amor, busca en vano en él la chispa con que podría corresponderle. No es que le falte encanto a Verochka. Es sobre todo que Oñev no tiene ni la experiencia de los trastornos de la existencia ni el deseo de adquirirla. Dejará pues la muchacha a sus imposibles sueños de huida, sintiendo enseguida que la posibilidad de felicidad que ha dejado escapar no volverá a presentarse nunca más.

Con todo, el caso más significativo es aquel donde el encuentro fallido no puede ser imputado a cálculo individual alguno, tampoco a alguna falta de un personaje, sino a la sola incapacidad de prolongar el poderío del instante. Así la historia de otra tarde de verano donde la heroína, sin nombre, del relato ha ido a caballo a buscar el correo a la estación con un amigo de vacaciones, Piotr Sergueich, de profesión magistrado (Relato de la Señora X). La tormenta amenazando, el olor de la lluvia cercana y del heno cortado, las bromas del joven, la perspectiva a la vez inquietante y excitante de quedar empapados, el sueño de cobijarse en un castillo fuerte desierto y de quedar fulminados por el rayo hacen comulgar ambos jóvenes en una hilaridad que a él le da la audacia de declarar su amor mientras que ella disfruta intensamente mirando sus ojos brillantes y escuchando palabras de amor que se mezclan con el ruido de la lluvia. Pero después de ese momento de locura en el que el joven ha multiplicado las chiquilladas y en el que la vida le ha parecido a la joven “rica, variada, llena de

encanto” , nada ha sucedido. El tiempo ha retomado su curso. Las vacaciones son las vacaciones, los amigos de vacaciones son amigos de vacaciones y el muro de la diferencia social ha vuelto a caer entre la joven aristócrata y el juez de instrucción incómodo en los salones. La joven que ya no es joven se queda con el sentimiento de la vida perdida sin mucho saber si se reprocha a sí-misma el haber mantenido ese muro de la distinción social o si reprocha al enamorado demasiado tímido el no haberlo hecho estallar en pedazos. Pero tal vez su común falta haya sido simplemente su incapacidad en interrumpir el curso normal del tiempo, en responder a la llamada conllevada por las gotas de lluvia y el olor del heno segado una tarde de verano.

Los miedosos, al igual que los cínicos, han por adelantado desesperado de la nueva vida. Es el no desesperar de ella que le da su valor de ejemplo a la pareja, por lo pronto poco edificativa, de La dama del perrito. Primero, Gurov se comporta en cínico que aprovecha un encuentro de vacaciones destinado a acabar sin complicaciones con el regreso a la ciudad. Primero, Ana ha tenido la actitud de la miedosa que se arrepienta de su momento de debilidad y prefiere su triste vida de esposa de dignitario servil a la aventura de un amor ilegítimo. Ambos, sin embargo, terminarán cediendo a la llamada que les había enviado el viento del mar y la luz dorada de las tardes estivales. Reducidos a encuentros clandestinos en una habitación de hotel cuando ella viene a Moscú con el pretexto de ver a su médico, no hay, pues, nada de exaltación en esa triste relación. Pero adquiere un aspecto bien diferente si se la compara con otra historia más o menos contemporánea, la que relata el cuento Del amor. Es la confesión del amor imposible que el narrador, el propietario Aliokhin, ha concebido para la mujer de un amigo. No le pareció posible arrancar a ésta de su tranquila felicidad familiar y de su vida social asegurada para asociarla a las dificultades de su condición de pequeño agricultor agobiado por el trabajo y siempre incierto del mañana. Sólo en el momento de la despedida le confiesa su amor, que resulta compartido. Ciertamente, Aliokhin es más razonable y más moral que el amante de la dama del perrito. Y Chéjov no es un militante del amor libre. No vacila, sin embargo, en incorporar la historia de este enamorado respetuoso en una trilogía de las vidas perdidas, al lado del destino de encerrado vivo del Hombre del estucho y del irrisorio “éxito” del pequeño funcionario Nikolai, quien se ha pasado la vida ahorrando para comprarse a la vejez un miserable dominio, arrinconado entre una ladrillería y un tostadero de huesos, donde puede jugar al barin y comer las grosellas de su huerta (Los groselleros).

Es a la luz de esta trilogía, publicada un año antes, que cobra sentido La dama del perrito. A diferencia de Aliokhin, los amantes adulterios se han negado a renunciar a la promesa de la vida nueva, aun sabiendo - sintiendo, sobre todo – que de estar, no está. El final del relato, entonces, adquiere una significación que desborda la historia de una pareja en particular, incluso el simple marco de una

historia de amor, para hablar de la vida libre en general. “Les parecía que faltaba poco para que se encontrase una solución y que entonces comenzaría una vida nueva y bella. Y quedaba claro para ambos que el fin estaba lejos-lejos y que sólo comenzaban lo más complicado y lo más laborioso”

“Y quedaba claro para ambos…”. Es costumbre traducir “Pero quedaba claro…”. Infidelidad a la letra del texto, sin duda justificada por la voluntad de darle mayor lógica oponiendo la esperanza de la solución a la conciencia de que aún está lejos. Lógica que, sin embargo, no es la de Chéjov, para quien la conjunción a menudo más prolonga que opone. Es la apertura del tiempo hacia una libertad lejana la que hace que la esperanza coexista con la incertidumbre. Hace falta sentir claramente que la vida clara aún está lejos. Y es porque está lejos que hace falta obstinarse en perseguir el inicio. Porque no hay etapas determinadas entre inicio y final y, sobre todo, porque el inicio no está al inicio, es una ruptura, un viraje en el curso de la existencia y un viraje cuyo destino se juega cada vez en cada momento.

Así se define la moral de los personajes. Pero ¿qué pasa con la del relato mismo? ¿Qué tal debe de ser para que tantas historias de vidas perdidas y de aperturas hacia otras vidas posibles cobren intensidad? Tal vez se encuentren en otro relato de los últimos años los primeros elementos para una respuesta. Ionych es un perfecto ejemplo de vida perdida, uno más. Recién instalado como médico de zemstvo en una lejana provincia, el doctor Dmitri Ionych Sartsev es recibido por la familia culta de la ciudad cuyo padre organiza espectáculos de aficionados, la madre escribe novelas y la hija toca el piano. Enseguida se enamora de la joven y bonita música. Quien lo rechaza; quiere irse de este pueblucho provinciano, ir a Moscú donde estudiar y emprender una carrera de artista. Pasan cuatro años durante los cuales Sartsev se va haciendo una clientela considerable y echando barriga. Mientras tanto, la joven Kotik ha vuelto a casa y, completamente desilusionada respecto de sus dones artísticos, emprende la reconquista de quien en la distancia ha ido idealizando en médico entregado al pueblo. Pero basta con un breve encuentro para que él se convenza de "lo muy bien que ha hecho en no desposarse con ella". Cortará, pues, definitivamente con frecuentar la familia y seguirá haciéndose rico sin saber para qué, llevando una vida de la que él mismo dice que no es vida.

Así, Ionytch presenta una nueva historia de vida perdida, no obstante, de ofrecer, más discretamente, una pequeña lección de literatura. En la primera noche que pasa Sartsev en el salón de los Turkin, la dueña de casa lee una novela de su cosecha. Esa novela cuenta las obras filantrópicas de una joven y hermosa condesa que manda construir en sus aldeas los tres pilares del progreso – hospitales, escuelas y bibliotecas – y que asimismo señala su ausencia de prejuicios al enamorarse de un pintor ambulante. Y nos dice el narrador: "Leía una de esas historias que jamás pasan en la vida, pero era agradable, fácil de oír y acudían a la cabeza buenos y sosegados pensamientos". La señora acaba su lectura, hay un tiempo de silencio, y entonces se oye el estribillo de una canción popular cantada por un coro en el jardín público. Diciéndonos el narrador "esa canción decía todo lo que no se hallaba en la novela y que pasa en la vida".

Dando a este pequeño episodio prolongaciones que Chéjov se cuida de introducir él-mismo: lo que queda lejos de la vida real no es sólo la historia edificativa de una condesa filántropa inventada por una escritora aficionada; también puede ser obra de un escritor socialista como el ¿Qué hacer? de Chernychevski que mezcla igualmente amor y militantismo, y donde la acción

revolucionaria descansa esencialmente en que una joven organiza una cooperativa modelo de costureras. La novela socialista real y la novela filantrópica imaginaria nos muestran personajes que pretenden abrir la vía del progreso rompiendo el ciclo de la repetición y de la servidumbre. Pero lo que omiten romper, es el tiempo homogéneo del cual se nutre la servidumbre. En ellas, el tiempo sigue siendo el medio indiferente donde se ejecutan las voluntades de personajes que a su vez no son sino encarnaciones de ideas.

A ese tiempo homogéneo que ilustran las novelas de la señora culta, Chéjov opone el tiempo de la música popular: la melodía, sellada a la vez que abierta a todos los armónicos, donde se condensa en minutos "todo lo que hay en la vida" y, al pronto, todo de qué está hecho el tiempo: sensaciones, afectos, aburrimiento, anhelos, nostalgias y ensueños. En sus coplas donde la tristeza se hace alegría, la romanza popular es la forma donde se conjuntan las dos dimensiones y los dos afectos del tiempo: la línea recta de la sucesión y las líneas de fuga trazadas por las brechas del momento, la nostalgia de la libertad que está lejos y la llamada de la libertad que está a lo lejos. La canción que canta el coro en Ionytch no es cualquiera. Es una de las más famosas romanzas rusas, Luchinuchka (Pequeña Luchina). La luchina es esa frágil candela, hecha de una larga viruta de madera, que iluminaba las isbas campesinas. La canción da voz a una recién casada a la que le cuesta encender la luchina para recibir al bienamado que se hace esperar durante toda la noche.

Así, la pequeña romanza de la luchina vincula una lección de vida con una lección de literatura. A los y las que se niegan tanto a desesperar de la vida como a conformarse con su simulacro, enseña la constancia en la espera de lo que tiene que venir, quizás muy tarde, al final de una noche que puede ser larga. El novelista cree, no cabe duda, que vendrá un tiempo en que los hombres no querrán más vivir como simulan vivir hoy. Pero sabe también que, a ese tiempo, no se le puede poner fecha. Lo dice y lo hace decir a sus personajes: dentro de cien años, dentro de doscientos años tal vez, los hombres comprenderán que no se puede seguir viviendo así. Y es por eso por lo que vale la pena intentar, desde hoy, hacerles ver lo que no quieren ver. Uno de los personajes de Chéjov, el hermano indignado del egoísta hombre de los groselleros, recomienda la manera fuerte: que en la puerta de cada satisfecho se plante "un hombre con mazo" cuyos mazazos le recuerden que la desgracia que golpea a los demás también puede algún día golpearle a él. Pero Chéjov no hace literatura a martillazos. Incluso, le disgusta recurrir, para lo que quiere mostrar, a una luz demasiado brutal. Prefiere usar, él también, esa luchina, cuya frágil llama podría ser como la respuesta anticipada a la "lámpara de Lenin" que, en los años 20, simbolizará la luz del progreso aportado por la industria socialista en las moradas campesinas. La luchina del escritor no aporta la conciencia a los ignorantes, se contenta con recordar que hay una promesa, la

promesa de una vida clara, una vida en la que se sabrá para qué se vive. Hace que se estremezcan en una misma vibración las lágrimas de la tristeza y las del consuelo.

Porque el problema no estriba en hacer comprender las causas de la desgracia, sino más bien en hacer sentir la tristeza de manera diferente. Es algo que ha entendido, entre otras cosas, el hijo de notable devenido en obrero de Mi vida: "Los actos y pensamientos de los vivos quedan lejos de ser tan importantes como sus penas". El escritor con luchina no pretende cambiar el pensamiento de sus lectores para conducirles a la acción que engendrará una sociedad más justa. Quiere cambiar la modalidad de sus penas y así ejercer una justicia al presente. "Hace falta ser justo, todo el resto seguirá" dice a su editor al volver del penal de Sakhalin. Pero la justicia del escritor está del todo alejada de la violencia del hombre del mazo. Es esencialmente una justeza, o sea, cosa de música. Es preciso dar con el tono justo con tal de sensibilizar a todos a la pena de uno solo y a cada uno a la desgracia de todos. El cochero de Tristeza intentaba vanamente contar a clientes demasiado apurados la desgracia que acababa de tocarle con la muerte de su hijo para encontrar al final confidente sólo en su caballo. El escritor quiere, él, que esta desgracia esté accesible a los oídos y la sensibilidad de cualquier viandante, por ejemplo, el vagabundo de Sueños quien, cuando tiene tiempo, se sienta en un rincón, coge un librito de cinco kopeks y disfruta el placer de llorar a sus anchas. Para hacer llorar de alegría con el relato de llantos de tristeza, la escritura ha de hacerse música. Uno de los cuentos más ásperos del escritor, Los enemigos, lo dice haciéndonos visitar la habitación donde una pareja llora la muerte de un hijo: "En el estupor general, en la postura de la madre, en el rostro indiferente del doctor, había algo atractivo, algo que llegaba al corazón - aquella delicada hermosura, apenas perceptible, de la desgracia humana que estamos todavía lejos de comprender y saber describir, que sola la música parece ser capaz de comunicar". Es esta dulce música la que percibe, una Nochebuena, la noble señorita Ilovaskaia, en la venta que da cobijo temporario a los viajeros interrumpidos por una tormenta de nieve (De viaje). Ella escucha al exaltado Likkariov contarle las sucesivas desventuras a las que le han conducido las pasiones científicas, religiosas, socialistas o patrióticas de que su vida está hecha, a la vez que se oyen los gemidos de su hijita, obligada a seguir las locuras de su padre: "Todo lo que acababa de oír retumbaba en sus oídos. La vida humana le resultaba un cuento poético y maravilloso que no tenía fin. (...) Aquella voz de la desgracia humana entre el aullido de la tormenta emocionó a la joven como hiciera una música tan tierna, tan humana, que, cediendo a su placer, se puso a llorar ella también".

Transformar la desgracia en canto y las lágrimas del dolor en llantos de alegría: muchas mentes quisquillosas lo tacharán de inadmisible estetización de la

desgracia que impide comprender sus razones y buscar cómo remediarla. Pero Chéjov ve las cosas de otra manera. La desgracia fundamental es la servidumbre. Y no hay otra razón a la servidumbre que la misma servidumbre. Esta reproduce sin cesar, en grandes como en pequeños, maneras, afectos y pensamientos que a su vez la perpetúan. Para romper el círculo, para formar hombres capaces de hacer realidad la llamada de la nueva vida, lo primero es cambiar las maneras de sentir. A esta revolución de los afectos se emplea el escritor. Por lo tanto, necesita otra manera de contar y modular la desgracia mezclando sus acentos con los de la llamada lejana. Necesita fraguar un engarce melódico que se oponga al runrún de la servidumbre, hundiéndose en lo más más profundo de la experiencia sensible de los humanos. Este combate ganado, lo cuenta otra historia de noche, llantos y alegría que también es un relato sobre el relato: El Estudiante. El héroe de ese cuento muy corto, el joven Iván, hijo de un pobre diácono y alumno de una academia religiosa vuelve de caza en la noche de un Viernes Santo sombrío y helado. Tiene el sentimiento agobiante de que era el mismo viento frio el que soplaba ya en tiempos de Rurik o de Iván el Terrible y que todavía sopla hoy sobre la misma miseria, la misma ignorancia y el mismo dolor. Percibe “que todos esos horrores existieron, existen y existirán, que dentro de mil años la vida no habrá mejorado”. Sin embargo, un encuentro casual y una breve evocación van a invertir el curso de sus pensamientos. Camino de vuelta, pasa cerca de un fuego a cuyo lado están una vieja y su hija. Charlando con ellas, se pone a contar la historia de otra noche fría y de otro fuego, aquel a cuyo lado se calentaba el apóstol Pedro en el patio donde había renegado tres veces de Jesús antes de romper a llorar con el pensamiento de su traición. Historia que la viuda debió de haber oído el día anterior en la ceremonia de los Doce Evangelios. No obstante, rompe a llorar, como si el relato sin pretensión del estudiante retomando las palabras del Evangelio según San Mateo hubiese atravesado los siglos de miseria y servidumbre rusas que pesan sobre sus hombros, restableciendo un vínculo más antiguo, más profundo, uno tal que permita a una sencilla mujer del campo compartir los sentimientos y llantos de un apóstol que vivió cerca de dos mil años antes que ella. Comunión de dolores que produce en la mente del estudiante una revolución que se traduce en alegría desbordante; siente que todos los acontecimientos de la historia humana están vinculados unos con otros por una misma cadena: no la cadena de la servidumbre que reproduce siempre su propia necesidad, sino la cadena de un vínculo más esencial de solidaridad, de una cuerda sensible que permite a quienquiera vibrar al son de sufrimientos y alegrías que no son las suyas. Quien toca hoy una extremidad de la cuerda oye la resonancia de la otra y se siente pertenecer a una historia que nada tiene que ver con aquella de la servidumbre compartida. Es lo que siente el estudiante: “Él pensaba que la verdad y la belleza que regían la vida del hombre allá en el jardín y el patio del gran sacerdote, se habían perpetuado sin interrupción hasta este día y que siempre constituirían lo esencial en la vida humana y en la tierra

en general; y un sentimiento de juventud, de salud, de fuerza (...), el anhelo inefablemente dulce de la felicidad, de una felicidad desconocida, misteriosa, lo invadieron poco a poco, y la vida le pareció deslumbrante, maravillosa y llena de un supremo sentido".

De creer a Iván Bunin, era el cuento preferido de Chéjov. El lector puede admirarse. La historia es mínima: un joven que vuelve a casa cuenta a dos mujeres el episodio del relato de la Pasión menos propicio a suscitar el fervor. Y el simbolismo religioso no es el fuerte del escritor que la tiranía de un padre devoto ha definitivamente alejado del cristianismo. Sin embargo, tiene que haber una razón a su predilección para este modesto relato. Para entenderla, hace falta tomar un atajo por otra historia de ceremonia religiosa que hace eco y donde, al contrario, él ha desplegado todos sus talentos de encantador, La noche de Pascuas. Un hermano laico que cunde de barquero en el rio se exalta al evocar los himnos maravillosos que un pobre diácono había escrito "para su consuelo" con las palabras más tiernas para el oído y las metáforas más sugerentes de tal manera que "la más pequeña línea estuviera adornada por todas partes, que haya flores, relámpagos, viento, sol y todos los objetos del mundo visible".

No nos hablan esas noches del tiempo de Pascuas de los misterios de la religión sino del poder de la escritura, poder que consuela al permitir que llantos se intercambien con otros llantos y que hace del acto modesto y a menudo denostado del consuelo una potencia activa, la de una tradición humana capaz de vencer la apatía de las vidas prometidas a la servidumbre.

Del canto de la estepa al canto del avetoro

Pero ¿tiene realmente el escritor vocación a consolar los que sufren? Chéjov no tiene portavoz. Aun así, es difícil no atribuirle a ratos los sentimientos que presta a sus personajes. Así los pensamientos desengañados que expresa en La gaviota el personaje, por otra parte, poco agraciado, de Trigorin: "Amo esta agua, los árboles, el cielo; siento la naturaleza que despierta en mí la pasión, el deseo irresistible de escribir. Pero no soy sólo un paisajista; soy, además, un ciudadano, quiero a mi patria, al pueblo; siento que, ya que soy escritor, tengo la obligación de hablar del pueblo, de sus sufrimientos, de su futuro, de la ciencia, de los derechos del hombre, etcétera, etcétera, y hablo de todo, me doy prisa, me espolean por todos lados, se impacientan y yo me lanzo de un lado a otro como zorro acosado por los perros (...) y a final de cuentas siento que sólo soy capaz de describir el paisaje".

El paisajista es el enemigo apuntado por todos aquellos que se preocupan por mejorar la condición del pueblo. La joven propietaria progresista de La casa con mezzanina, que quiere instruir a los pobres, crear dispensarios para curarles y para ello espantar a los corruptos del zemstvo, no disimula su hostilidad hacia el artista, enamorado de su hermana menor, que pinta paisajes en lugar de representar la miseria del pueblo. El médico Chéjov lucha en contra de las epidemias, participa en el zemstvo y se preocupa por crear escuelas. Sin embargo, al escritor Chéjov se le acusa del pecado capital, la indiferencia para con las miserias y los sufrimientos del pueblo. Cierto es que las describe, pero omite llamar a combatirlas. Y sin empacho, confunde su pintura en un cuadro general donde se mezclan efectos de amaneceres o atardeceres, nubes de formas fantásticas, luces espejeantes sobre el agua, crujidos de hojas bajo los pies y cantos de pájaros entre los juncos.

Pero, posiblemente sea la oposición entre gusto por el paisaje e interés para los sufrimientos del pueblo algo simplista. Quizás nutre la pasión por el primero otra manera de interesarse por los segundos. Para captar esta relación paradójica, hace falta dar un largo rodeo por el primer cuento largo escrito por Chéjov en el momento en que, luego de haber publicado quinientos relatos en cinco años, comienza a tomar en serio su trabajo de escritor. Este cuento que inaugura otra manera de tratar la escritura es precisamente una historia de paisaje, La Estepa: un relato de viaje bien enmarcado entre su punto de partida -una pequeña ciudad de provincia- y su llegada, otra pequeña ciudad donde el comerciante Kuzmichov va a vender su lana y conducir a su hijo a la escuela. En este relato, nada ocurre de lo que ordinariamente estructura las ficciones: ni acontecimiento dramático, ni cambio de destinación, ni vuelco imprevisto. Incluso, el relato soltará en camino al

comerciante en pos de su comprador y sólo se le volverá a encontrar al final, hecha la transacción. O sea, es como si el espacio del viaje anulara la historia de la que se supone iba a ser el escenario. Queda la pura línea recta que conduce al niño hacia un lugar donde no tiene ninguna gana de ir, haciendo desfilar ante sus ojos un paisaje que no le espera, ni a él ni a nadie, y que tampoco se cuida de acción alguna. La narración confiere en efecto, insistentemente, a ese mundo detenido que atraviesan los viajeros, el defecto que los críticos atribuyen al narrador: la indiferencia. En el paisaje que atraviesa la calesa, todas las cosas, plantas, animales y humanos apercibidos al paso, parecen compartir la misma característica: no se sabe por qué están ahí, tampoco lo saben ellos, y carecen de fuerza para querer algo. Las ruedas de un molino no paran de dar vueltas y parecen no querer nunca salir por el foro. Un pastor mira pasar la calesa con indiferencia; una joven mujer, echada en lo alto de un carro que bloquea el camino, apenas levanta la cabeza bajo la invectiva; un saltamontes se deja coger, alimentar y soltar con igual indiferencia; un álamo solitario se yergue, sabrá Dios por qué, en medio del llano; los grajos planean sobre hierbajos para engañar el aburrimiento; un perro que se ha lanzado sobre la calesa se detiene a medio camino, como cansado con la sola idea de ladrar; un gavilán se detiene en pleno vuelo y parece meditar sobre lo aburrido de la existencia antes de retomar impulso “sin que se entienda por qué vuela y a qué fin” .

El relato que marca una ruptura en la producción del cuentista es, pues, un relato límite donde se diría que, a las acciones guiadas por la voluntad humana, se sustituye la inercia de las cosas y de los seres que ahí se hallan sin razón alguna. Desertificación aparente, pues, también es principio de un nuevo canto. Mientras que los adultos duermen la siesta a la hora del calor, Iegoruchka, sin tener nada que hacer, oye una voz de mujer cantar una canción, como una queja apenas audible que parece llegar de todas partes, como si fuera la misma estepa la que cantara e intentara convencer de su inocencia y de su deseo de vivir al sol que abrasa. Con este aire melancólico, parece que se volviera la atmósfera aún más pesada y Iegoruchka busca huírlo pero, entonces, descubre la cantante, como disociada de su canto: una campesina en enagua y con piernas de garza, meneando un cedazo por donde se cuela perezosamente un polvillo blanco. La indiferencia ha devenido en sufrimiento, el sufrimiento ha devenido en canto, el canto se reparte entre la estepa y la campesina que trabaja, y transforma la tristeza en dulzura.

Dulzura que reinará totalmente en otro momento de inmovilidad a tornapunta con aquel: a la hora en que, con la bruma del atardecer preludio a la oscuridad nocturna, la tristeza del día se olvida y “todo queda perdonado”. Es el momento en que “como si, no viendo más su edad en la oscuridad, la hierba dejara levantarse un concierto de alegría y de juventud: crujidos, silbidos, chirridos, bajos, tenores y sopranos de la estepa, todo se funde en un rumor ininterrumpido,

monótono, propicio para remembranzas y melancolía". A este concierto del anochecer lo sigue un ballet de sombras donde formas oscuras recortadas por el claro de luna adquieren un aspecto fantástico y vienen a confundirse con todas las figuras forjadas por las leyendas de la estepa, los relatos de viajeros y los cuentos de amas de leche. Es como si fuera el mismo paisaje que se contara, o se cantara, en un relato-mundo donde distinción entre realidad y ficción se hallase abolida.

Esta indistinción que marca las formas del paisaje caracteriza también los relatos que intercambian en la parada los carreteros con quienes Iegoruchka continúa su viaje. La vista de una cruz cercana a la hoguera donde se calientan los hombres en la noche es ocasión para evocar el crimen que conmemora: el asesinato de dos vendedores de iconos que se habían, en la venta, vanagloriado en demasía de sus ganancias y que fueron asesinados allí mismo por segadores. El relato del asesinato es ocasión, para uno de los carreteros, Panteleï, de evocar un viejo recuerdo personal. Una noche, en una posada donde estaba en compañía de un rico comerciante, descubrió en el sótano una banda de malhechores que afilaban sus cuchillos para degollarles, pero logró abortar sus proyectos. Así lanzado, encadena otros "recuerdos" donde vuelven inmutablemente noches de posada, bandidos con cuchillos afilados y salvamentos milagrosos. La similitud de tantos relatos de acontecimientos "vividos" basta para traicionar su carácter de ficción. El viejo Panteleï los repite sin que se sepa si los ha escuchado de otras personas o si los ha inventado él-mismo, so pena de confundirlos, a la larga, con sus aventuras reales. A esos relatos les pasa igual que a las sombras desformadas por la luna. Aun confundiendo realidad vivida, historias oídas y puras ficciones, el relato encuentra su autenticidad en la configuración de lugar y hora: "Una cruz al borde de la carretera, bultos negros, un espacio inmenso y el destino de gentes reunidas alrededor de un fuego, todo cuanto tan prodigioso y espantoso en sí que lo fantástico y lo imaginario palidecían y se confundían con la vida".

La Estepa, pues, pone en escena cierta utopía del relato: el relato en consonancia con el lugar que lo produce asienta su verdad en la imposibilidad de distinguir realidad y ficción. Es la realidad del llano desnudo sembrado de accidentes, de la presencia de cuerpos en el espacio, de ruidos que los envuelven, de luces diurnas y de sombras nocturnas, la que se transforma en canto melancólico y en visión fantástica propios a engendrar otras visiones y otros cantos sin fin. Se cuenta el paisaje como sufrimiento de todo lo que está bajo el sol, pero también como reparación del sufrimiento, su transformación en un canto unánime donde se cree percibir en cambio "triunfo de la belleza, juventud, despliegue de la fuerza y sed apasionada de vivir". Triunfo que sólo enturbia el sentimiento de producirse en vano, de desplegar su riqueza sin que nadie la aproveche, ya que nadie ha sabido prolongar su canto.

Resulta difícil ver en Chéjov el pregonero que esperara en vano la estepa. En su concepción del oficio de escritor, este largo relato lírico marcaba una cesura. ¿Continuará? Es una excepción en su obra. No obstante, es permitido pensar que, siendo un relato sin posteridad, ha jugado sin embargo un papel decisivo en la obra que vino a continuación. Como si con él el cuentista hubiera dado con la buena distancia de su objeto, como si se trazara, una vez por todas, la línea donde se anula el consabido apartamiento entre paisaje indiferente y sufrimientos del pueblo. Al hacerse canto del dolor y del consuelo, el paisaje "indiferente" indica el tono justo para modular esos "sufrimientos", a igual distancia de la curiosidad pintoresca como de la declamación propagandística. Es a fijar este tono que sirve el viaje a través de esa multitud de ínfimos acontecimientos sensibles cuya razón nunca se ve. En la noche de la estepa donde el pájaro llamado durmiente grita "spliu-spliu-spliu" mientras el búho pasa de la risa a los sollozos histéricos, el narrador se pregunta para quién gritan y quién los escucha. Pero el lector de Chéjov hallará la respuesta al enigma gracias a otro pájaro que el autor hace cantar, igualmente sin razón, diez años más tarde, en su cuento más negro que describe lo más despiadadamente los "sufrimientos del pueblo", no los que padece sino los que inflige a sus propios hijos.

En la cañada tiene por decorado un valle siniestro, apestoso por los desechos de las fábricas, y un universo aldeano corrompido por intereses de los más sórdidos. La joven y hermosa Lipa, hija de una pobre jornalera, ha sido casada con el hijo de un rico comerciante. Pero su marido, atrapado en un asunto de falsa moneda es condenado a trabajos forzados, dejando Lipa y su niño pequeño indefensos ante los celos de la cuñada, Akssiña. En su rabia en contra de la "penalada", Akssiña echa un barreño de agua hirviendo al niño que muere la misma noche. Lipa sale del hospital destrozada, con el cadáver de su hijo en brazos, y se sienta a la orilla de un estanque donde una mujer, acompañada de un niño, hace beber su caballo. En la luz del anochecer el pequeño estanque se transforma en un paisaje de cuento de hadas, como escapado de La Estepa: "El sol se había puesto bajo un brocado de púrpura y oro, y largas nubes, rojas y malva, estiradas en el cielo, vigilaban su descanso. En alguna parte, a lo lejos, no se sabía dónde, un avetoro daba sordos mugidos como vaca encerrada en un establo. Cada primavera se oía el grito del ave misteriosa, pero cómo era no lo sabía nadie, tampoco dónde anidaba. Arriba en el hospital, a la orilla misma del estanque en los carrizales, más allá del caserío y en los campos a su entorno, los ruiseñores se desgañitaban. Un cuco contaba la edad de alguien, se enredaba en sus cuentas y volvía a empezar. En el estanque, las ranas furiosas se interpelaban furiosamente, hasta quedarse sin voz, e incluso se discernían sus palabras: '¡y tú más! ¡y tú más! (¡I ty takôva! ¡I ty takôva!)' ¡Que estruendo! Se diría que todos esos animales gritaban y cantaban a propósito para que no pudiera dormir nadie en esa noche de primavera, para que

todo, incluso las ranas furiosas, pudiese apreciar cada minuto y quererlo, porque la vida se da solamente una vez".

Se tacharía fácilmente de desatino esa manera que tiene el narrador de olvidar a Lipa y su hijo muerto para recrearse en pintar este paisaje al estilo cromo y en bromear con las ranas que se interpelan y el cuco que se enreda en sus cuentas. Pero el narrador sabe lo que hace. Sabe lo que puede hacer la literatura: hablar a quienes la vida es dada solamente una vez; y, ante todo, tomar en serio esta frase de banal apariencia. Todos los demás hablan de la vida como si nunca se acabara. La religión promete una vida futura feliz a quienes habrán aguantado bien los sufrimientos de ésta y Lipa, que es piadosa, podría contentarse con ello. Pero no se contenta con eso para ella el escritor que la ha inventado. Los revolucionarios prometen cambiar la vida del pueblo, pero la vida de que hablan no tiene término y su pueblo sufrido ni nace ni muere. Chéjov desea apasionadamente que quienes vivirán dentro de cien o doscientos años lleven otra vida. Pero la única manera como piensa poder contribuir a ese porvenir es dirigirse a quienes viven aquí y ahora, que viven mal pero que podrían aprender ya a vivir mejor, a querer cada minuto de ese tiempo que solamente se da una vez. "¿En nombre de qué esperar? ¡Esperar a quedarse sin fuerza para vivir teniendo que hacerlo, teniendo ganas de vivir!" pregunta el hermano del hombre de los groselleros, sublevado en contra de la sabiduría de los satisfechos. Chéjov comparte su exigencia pero no piensa, como él, que se debe martillear a mazazos en la puerta. Prefiere otro solo de bajo, el que le da a oír aquella estepa sufrida que no cesa de cantar sin razón la ausencia de razón de su pena y así de transformarla en confianza y alegría. "¡Spliu! ¡Spliu! ¡Spliu!" cantaba el pájaro durmiente de La Estepa acompañando al búho que va pasando de risa a lágrimas y de lágrimas a risa. En esta música sorda, la estepa expresaba una "sed apasionada de vivir", una voluntad sin razón como la de Schopenhauer, pero no dolorosa y brutal como la suya, sino melancólica ciertamente, pero de una melancolía irónica y risueña. Qué duda cabe, es una mezcla de tonos difícil de oír. Y se sabe que Chéjov nunca logró convencer a actores y críticos de que las piezas en las que veían ellos sombras tragedias eran comedias ligeras. Pero podemos entrever lo que quería decir cuando nos hace oír, en torno a Lipa doliente, el cuco enredado en sus cuentas, las ranas voceando su "¡y tú más!" y más aún, aquella ave con voz de toro cuyo canto tiene las mismas propiedades que el solo melancólico de la campesina que resumía el canto de la estepa; viene igualmente de todas partes y de ninguna. Y es también, así como la literatura puede actuar hoy y ahora.

Ese canto áspero y sin embargo consolador del ave invisible, ese canto de todas partes y de ninguna, que no se dirige a nadie y se dirige a todos, da una imagen de la "indiferencia" literaria bastante más rica, un poco más perturbadora también, que los clichés sobre la torre de marfil del artista y la distinción de los estetas. El

escritor no es el maestro a pensar derramando preceptos para los constructores del porvenir. Pero tampoco es el solitario que graba sus frases en el mármol de la eternidad. Es aquel que acompaña con su canto devenido en anónimo una vida presente que se debe cuidar en cada instante de hacerse más bella.

Los ojos del soldado

¿Qué historias, pues, serán de contar a esos lectores que, estando lejos de la libertad, deben sin embargo mantener los ojos abiertos sobre su presencia en la lejanía? Y ¿cómo contarlas? No es de Chéjov dar lecciones de poética. Pero ocurre que sus personajes lo hacen por él, como si nada, hablando de otros temas. Como, por ejemplo, los de una pequeña historia sin pretensión titulada A casa que nos ofrecen una doble lección de poética. Un padre de familia viudo se entera por el ama de casa de cómo ha pillado a su hijo de siete años fumando. El padre es de profesión fiscal, pero siendo un hombre de progreso quiere, antes que de violencia, usar de persuasión con un niño afectado por el reciente fallecimiento de su madre. Recurre, pues, alternativamente, a argumentos de razón para mostrarle su falta y a preceptos de moral para darle vergüenza. El pequeño Serioja atiende razones y reprobaciones sin manifestarse especialmente concernido. En cambio, no falta de recordar al padre moralizador su propio deber: contarle, como cada noche, una historia. El padre ha agotado su stock de relatos, y muy dotado para inventar intrigas no es. Entonces, va improvisando sobre la marcha. Su historia se va haciendo de cuadros que se siguen al buen tuntún. Habla de un rey de país de leyenda, que vive en un palacio de cristal rodeado por un jardín maravilloso donde florecen tulipanes, rosas y muguetes; donde maduran naranjas, bergamotas y picotas; donde cantan pájaros de todos colores y tintinan delicadamente al viento campanillas de cristal colgadas en los árboles. Pero este paraíso se ve comprometido por una sombra imprevista. El gentil infante tiene un solo defecto: fuma. Se vuelve tuberculoso y muere a los veinte años. Entonces, el viejo rey se halla sin defensa ante sus enemigos que lo matan y destrozan su palacio. En lo que fue un maravilloso jardín no quedan ni picotas, ni pájaros, ni campanillas en los árboles. El niño, tocado por esta hermosa y triste historia, decide no fumar más.

La moraleja de la historia parece simple, demasiado simple inclusive: a quienes mal actúan, de nada sirve dar lecciones. Más vale contarles historias que les hablen de ellos mismos bajo otros nombres, y dejarles el cuidado de sacar la moraleja. ¿No es lo que hace el propio escritor en pos de llamar a los hombres de su tiempo a cambiar su vida? La cosa es algo más complicada. No se trata de glasear una lección demasiado amarga. El padre, por lo pronto, no se hace ninguna ilusión: es al encanto de la historia, al deseo de preservar el jardín imaginario que el niño se ha rendido, nada más. Tampoco se trata de simplemente utilizar un afecto -el placer que proporciona la ficción- para suscitar otro: la vergüenza respecto de la propia vida que representa la fábula. Se trata de suscitar otra manera de sentir

fusionando afectos contradictorios, mejor dicho, inventando un afecto que se mantenga en la línea de partición entre los contrarios.

Asunto viejo en cierto sentido, tan viejo como pretender otorgar virtudes benéficas a la representación de las desgracias o de los vicios de los humanos. Se conoce el dilema que formulara Rousseau: ¿cómo puede inspirar horror el vicio haciendo gustosa su representación? Cepillando el placer puede ser una respuesta, ennegrecer tanto el vicio de una sociedad o de un medio social que se vuelva insoportable para el lector o el espectador. Esta es la opción de uno de los escritores faros del XIX ruso, Saltykov-Chechedrin. Resulta difícil aguantar la negrura de sus descripciones de la nobleza rusa, imposible escapar del asco que provoca "Pequeño Judas", el sórdido antihéroe de los Señores Golovlev. De ahí a pensar que ese tipo de asco provocará odio al orden existente y deseo de cambiarlo de cabo a rabo, sólo hay un paso. Y Saltykov-Chechedrin quedará honrado como gran antepasado en la Rusia soviética. Desde luego, Chéjov no cree en ese tipo de consecuencias. No cree que se cambie radicalmente la sociedad por asco de la vida que en ella se lleva. El asco es, qué duda cabe, una pasión servil, que más conduce al resentimiento que a la sublevación. Quienes cambian la vida no son los hombres resentidos. Son los hombres que han comenzado a sentir en un tono más justo, más armonioso, los fallos de su propia vida. El relato que avergüence a los hombres de este tiempo debe ser parejo al canto ronco y sin embargo consolador del avetoro: debe hacerles ver, oír y sentir su desgracia de forma feliz al hacerles llorar dos veces: por la vergüenza sentida y el consuelo que se le brinda.

Ahora bien: ¿cómo hacerlo? Sobre eso también, el pequeño relato sin pretensión nos brinda indicaciones. Si el padre logra convencer al niño es sin haberlo querido, en el momento en que ha dejado de quererlo, en que simplemente ha buscado darle gusto con una hermosa historia. A su vez, ha procedido de manera particular: con cuadros improvisados que se van siguiendo al buen tuntún. Por supuesto, no es exactamente el método de Chéjov. Los episodios de sus relatos no se van añadiendo unos a otros según la inspiración del momento. Pero tienen un punto en común con los relatos que el fiscal Bykovski ofrece a su hijo: están hechos de cuadros que se suceden sin que nada les vincule necesariamente a los anteriores o a los siguientes.

Sea por ejemplo el cuento titulado El Miedo. El narrador está de visita donde una pareja de amigos que a menudo le invitan a su casa de campo. El domingo por la mañana, se va con el dueño de casa a la aldea para comprar zakuskis, se encuentra con uno de sus antiguos domésticos, un inútil apodado Cuarenta Martirios que les pisa los talones y, a la espera del coche que debe traerles de vuelta a casa, recoge las confidencias de su amigo; éste vive en constante miedo, pues tiene el sentimiento de no comprender nada de lo que le pasa, día tras día. No

entiende, en particular, cómo puede vivir con una mujer que no le quiere, que le dijo un día para cortar de raíz sus insinuaciones: no le quiero, pero seré una esposa fiel. Después de una cena alegre, el marido, que debe salir temprano al día siguiente, se retira pronto a acostarse. El narrador se queda solo con la dueña de casa que, sin rodeo, le invita a no sentirse obligado a acompañarla. Sale a pasear al jardín donde oye nuevamente a Cuarenta Martirios lamentar su vida perdida. A tal efecto que decide no perder su noche y abraza apasionadamente a la mujer de su amigo. En la habitación donde la lleva, ésta le confiesa su amor y su deseo de irse con él. Al salir de la habitación en la madrugada, ella se cruza con su marido venido a buscar una gorra olvidada. Marido cuya reacción se quedará en declarar una vez más no entender nada a lo que le pasa. Pero ahora, es el narrador que se pregunta por qué las cosas han sucedido de esta manera, a qué viene esta gorra y a quién sirve esta historia, antes de franquear definitivamente la puerta de una casa donde los esposos continuarán su vida común.

Una serie de acontecimientos microscópicos desemboca en lo que podría ser un acontecimiento que cambiara la vida de todos los personajes pero que, al final, no surte consecuencia para ninguno. Son “cuadros”, pequeños episodios que no componen ningún encadenamiento causal necesario. Abundan los cuentos de Chéjov que presentan la misma estructura: un continuum temporal, hecho de mañanas, tardes y noches, donde algo sucede que no tenía razón particular de haber sucedido; o, a la inversa, donde algo podría suceder y no sucede. El buen padre de familia improvisaba al buen tuntún. En los cuentos de Chéjov, la vida misma es la que parece hecha de improvisaciones sucesivas. Vuelcos de situación escasean igual que encadenamientos ineluctables de causas y efectos. Sus personajes no están comprometidos en grandes empresas tales que exponen a reversos de fortuna. Llevan ordinariamente sus vidas al borde del algo y de la nada, constando esta última de dos guiones tipos: algo podría ocurrir, pero no ocurre; algo sucede, pero homogéneo al curso ordinario de las cosas sin razón. Dos relatos más o menos contemporáneos ilustran esos guiones alternativos: En casa de amigos y En su rincón natal. En el primer relato, el abogado Podgorin ha sido invitado por amigos cuya historia recuerda El jardín de los cerezos: situación financiera catastrófica, casa a punto de ser vendida, para salir del paso ellos proyectan casarle con la benjamina de la familia. Una escena ejemplar nos muestra a Podgorin meditando de noche en la terraza a cuyo pie viene a pasar la joven en cuestión, la linda Nadejda que, hace poco, valsaba en sus brazos y que, ahora, ronda, soñadora, en la noche. Él podría perfectamente dar señal de vida, pero permanece silencioso y la joven, que había creído oír un ruido, se va, convencida de que no hay nadie. Entonces, Podgorin entra hacer maletas a toda prisa para no volver. En su rincón natal nos presenta la situación inversa. De vuelta al país profundo después de la muerte de su padre, la joven Vera se reencuentra con horror

con una provincia y una familia donde la costumbre de pegar a los siervos está todavía en las mentes. Su tía avariciosa quiere absolutamente casarla con el ricachón del lugar, el doctor e industrial Nechapov. Ella no siente ninguna atracción por él, pero finalmente lo desposará porque, todo bien considerado, no tiene ninguna razón para no hacerlo.

El uno se escapa, la otra se queda. Pero ambos han igualmente renunciado a la posibilidad de otra vida. Posibilidad que a veces se juega en un solo momento. Es el caso para Podgorin, también para el héroe de El Miedo o el joven estadístico Oñev en Vera. La misma historia puede jugarse en días, que resumen toda una vida, como en Vladimir el grande y Vladimir el pequeño donde la heroína, Sofía, comienza por manifestar una alegría turbulenta de joven mujer enamorada del viejo verde que acaba de desposar -Vladimir el grande-, antes de entregarse a la mañana siguiente a su amor de siempre -Vladimir el pequeño- que la abandonará al cabo de una semana, la vida retomando después su curso acostumbrado y los dos Vladimir seguirán con sus partidas de billar y de naipes. El relato de la casi nada también se puede extender a unos meses. Lo hace en Una historia aburrida donde los días se siguen parejos en la vida del viejo profesor, repartidos entre la rutina familiar que organizan mujer e hija mediocres y la escapada de la noche donde su ahijada, actriz fracasada al estilo de La Gaviota a la que le une un amor que no se puede decir, hasta el adiós definitivo en el que el profesor que espera la muerte en una habitación de hotel espera en vano a ver la que se va a darse la vuelta una última vez.

Algunos estallidos mortíferos agujerean a veces, es verdad, este tiempo uniforme: el cubo de agua hirviendo echado por la celosa sobre el hijo o de Lipa, la botella y la plancha con los cuales la mujer del viejo-creyente Jacob golpea el cráneo del primo Matvei o el arsénico que Machenka en Las mujeres administra a su marido que ha tenido la mala idea de volver del servicio cuando ella lo pasaba en grande con un amante más de su gusto. También hay el absurdo pistolazo con que el joven Volodia, en el cuento epónimo, pone fin a sus días porque la joven mujer que se había atrevido a tomar en brazos se ha suavemente mofado de sus inicios en la carrera de seductor. Pero esas violencias siguen siendo excepciones. Sin duda, la audacia de Machenka deja soñando un momento a esas dos jóvenes mujeres mal casadas que escuchan su relato de boca de un viajero de paso. Pero el viajero se irá con su historia y la vida seguirá como antes para aquélla cuyo marido engaña y para aquélla engañada por el suyo.

Hay una razón por la cual escasean acciones violentas en los cuentos de Chéjov: grandes violencias implican causalidades fuertes y exigen grandes explicaciones. Para unos, será la situación miserable del pueblo oprimido e ignorante, la presión del medio social o la condición inicua en la que se mantiene a

las mujeres; para otros, el olvido de la religión, las ideas criminales introducidas por pensadores subversivos o las neurosis de una sociedad desnortada. De todo esto, Chéjov no quiere ni oír hablar. Grandes causalidades sociales, psicológicas o ideológicas que explican y justifican el comportamiento de los personajes, no las hay. Una vez más, la servidumbre es la causa única de ella misma y los individuos los únicos responsables de una vida miserable que podrían mejorar. En cada momento, les incumbe elegir entre dos fórmulas que son dos maneras de acometer el tiempo: todo pasa o, al contrario, nada pasa, todo hace huella. Seguir el curso normal de las cosas o responder a la singularidad del momento donde se oye la llamada a otra vida. Apuesta ética a la que responde la forma del relato hecha de momentos separados que se siguen sin necesidad y que bien podrían ser otros. Conque los personajes eligiesen dar un paso, bastaría. Ocurre excepcionalmente que lo den como Nadia, la heroína de La Novia, que abandona la casa familiar. Pero lo que le ocurrirá luego se queda más allá del punto en que se detiene el relato. Es probable que Chéjov simpatice con la joven, pero no es tarea suya inventarle un futuro. Lo suyo es trazar la línea a partir de la cual Nadia elige operar una desviación y acompañarla en el estrecho borde donde caminan sus personajes entre lo algo y la nada. Así, a menudo la historia no pasa de simple posibilidad de historia - "introducción a una historia", como dice el enamorado desafortunado de la lunática Ariadna. Y obstinándose en este borde es que entiende dar testimonio de una sociedad y una época, o sea, de una manera de vivir – o de no vivir.

Pretensión que parece desproporcionada. Desproporción que sin embargo es el principio de una poética. Para comprenderlo, toca completar la lección ofrecida por En casa. Tocando ahora cambio de profesor. Ahora, quien debe instruirnos es el pequeño Serioja. Al niño que gusta de dibujar le cae una crítica aparentemente bien fundada de su padre: la de no atender a proporciones por haber dibujado un soldado más alto que la casa a cuyo lado está. A lo cual el niño que no se deja descolocar formula una respuesta imparable: de haber dibujado el soldado a escala, no se le vería los ojos.

Ver los ojos del soldado es la prioridad. Por lo que es preciso aceptar la desproporción. Parece que el joven Serioja practicara una estética impresionista. El narrador nos dice que reproduce a lápiz no solamente objetos sino también sus sensaciones, teniendo su propia idea sobre los colores de las letras: traza las l en amarillo, las m en rojo y las a en negro. Chéjov no atiende correspondencias y sinestesias. Pero sí piensa que importa pintar las miradas y que entonces vale desentenderse de proporciones para historias bien cosidas. A su hermano que también se afana en componer relatos, insiste siempre en la misma lección: la intriga se puede obviar, importa el tema. El tema, o sea este pequeño momento, condensado de tiempo ordinario, donde se ven a individuos que, mirando lo que ocurre, sienten pasar el aliento de la servidumbre o la llamada a otra vida. Y lo que

pinta es la percepción que tienen de su vida, sus sensaciones en tal o cual instante. De ahí el carácter particular de sus descripciones: informan bien poco de decorado doméstico o de mobiliario donde viven sus personajes cuyas sensaciones, sin embargo, quedan envueltas en el espesor de una atmósfera, la luz de un amanecer o de un anochecer, los juegos de nubes en un cielo, cantos lejanos o sonidos de campanas en un momento del día o de la noche. De tal manera que pequeñas escenas adquieren el poder de condensar una realidad global con la que parecen no tener proporción: la de una sociedad, de un tiempo, de una manera de vivir.

Cuadro tras cuadro, tonalidad tras tonalidad. Con frecuencia, en Chéjov la música ofrece una analogía significativa. Uno de su cuento más inspirado, El caramillo, nos describe el encuentro, con tiempo bochornoso y lluvioso, del administrador de una propiedad con un viejo pastor. El pastor pronuncia en contra de la destrucción de la naturaleza por el hombre un largo alegato, que hace eco con el del doctor Astrov del Tio Vania. También es músico a su manera y toca un caramillo campestre que él mismo ha fabricado. Pero su música es muy particular: "Sólo usaba cinco o seis notas, las estiraba perezosamente, sin intentar fundirlas en un motivo (...). Las notas más agudas temblaban y rompían en llantos inconsolables como si el caramillo sufriera o tuviese miedo, las más bajas evocaban brumas, árboles afligidos, cielos encapotados". Al oírlas el administrador siente "una amargura, una pena terrible pensando en el desorden que se observaba en la naturaleza".

El escritor paisajista comparte ciertamente esta tristeza. Pero más aún lo entristece el desorden que reina en la manera como los humanos que le rodean viven – u olvidan de vivir – la vida que les ha sido dada solamente una vez. Pueden los pensamientos y comportamientos erráticos de sus personajes parecerse a esas largas notas estiradas. Pero él se preocupa de reunirlas en un canto. Se cuida de unir a los acentos de tristeza la línea melódica del consuelo. Es la misma línea que viene a mezclarse con los acentos de la renuncia y de la resignación, introduciendo la promesa de una felicidad posible. De la que los dos guiones tipo de aquel que huye y de aquella que se resigna proporcionan dos versiones, de tonalidad más clara o más sombría pero igualmente apaciguada. El silencio de Podgorin para con aquella que lo espera en la noche y le promete una felicidad muy cercana que rechaza, deja oír, incluso en modo de renuncia, la música de otra felicidad más lejana pero más alta: "En ese instante, sentado en esta torre, hubiera preferido ver un buen fuego artificial o una procesión en el claro de luna, u oír nuevamente a Varia recitar El ferrocarril, u otra mujer en el lugar donde estaba ahora Nadejda que hubiera contado algo interesante, nuevo, sin relación con el amor ni la felicidad, o que, de haber hablado de amor, hubiese sido llamando a nuevas formas de vida, elevadas y sensatas, formas de las cuales estamos tal vez muy cerca y que presentimos a ratos..." .

La resignación de Vera que consiente a la grisura de un pueblucho apartado y de un matrimonio sin amor no se acompaña de promesa de felicidad aún desconocida. Pero el relato no deja de arrullarla con el canto de la estepa: “La hermosa naturaleza y la música dicen una cosa, la realidad, otra. Sin duda felicidad y verdad existen en alguna parte, fuera de la vida … No se precisa vivir sino fundirse en esa estepa lujuriante, infinita e indiferente como la eternidad, con sus flores, sus kurganes y sus lejanías, entonces todo estará bien …”.

Todo estará bien: es preciso oír, a la vez, la amarga ironía de una frase a traducir en su contraria, y la dulzura de la música que la acompaña. Los mismos puntos suspensivos ponen en resonancia el soterramiento de Vera en la estepa indiferente y las nuevas formas de vida que se dejan presentir en el silencio de Podgorin. En el relato mismo de las vidas perdidas, el canto mantiene la promesa a la cual han renunciado los personajes.

Sin comienzo ni final

El relato da testimonio de su tiempo y abre sobre la posibilidad de otro tiempo a dos condiciones que parecen a primera vista incompatibles: la primera es renunciar a explicarse por este tiempo, que su temporalidad propia no tenga afuera; la segunda es renunciar a cerrarse sobre sí-mismo. Su unidad le viene de una frágil línea melódica que atraviesa la discontinuidad de episodios que ninguna necesidad vincula entre sí. A su vez, debe llegar de ninguna parte y desvanecerse sin concluir. Exigencia paradójica que resume la declaración en forma de chanza citada por Iván Bunin: "Cuando un relato está acabado, haría falta, en mi opinión, suprimir el principio y el final. Es donde más mentimos, nosotros escritores".

No mentir, es condición absoluta para que la escritura guarde la medida de la libertad distante. Pero, en literatura, la mentira no atañe a la veracidad de los acontecimientos relatados. Atañe a la modalidad de su encadenamiento. Atañe al modo de temporalidad que lo asegura. Identificar el tiempo con la necesidad es la gran mentira. Y donde mejor encuentra cómo ejercerse esta mentira es en inicios y finales. El inicio es mentiroso cuando se identifica con el punto de partida de una cadena causal que explica la acción y justifica los personajes implementando determinismos sociales o psicológicos. El final es mentiroso cuando implica que la acción ha alcanzado a su término, apurando hasta lo último su desarrollo. El escritor apegado a la verdad coge la acción y los personajes en camino, y los deja en camino. Pinta las cosas "como son", o sea por el medio, sin enchaparlas con un inicio del que serían las consecuencias o un final al que llevarían necesariamente. El relato chejoviano no comienza jamás por contarnos la vida anterior de los personajes, tampoco por la descripción del medio en que evolucionan. La mayoría de las veces basta la indicación de una hora o de un lugar para que arranque la narración. "Eran las diez de la noche. La luna llena iluminaba el jardín de los Chumin, recién habían acabado las vísperas": así empieza La Novia. "En la sombra del crepúsculo aquí o allá brillaban luces en las ventanas (...) Laptev sentado en el banco del porche esperaba que finalizaran las completas": así empieza Tres años. Y El estudiante lleva la entrada en materia a su mínimo: "Al inicio, el tiempo era bueno y calmado". Luego de tal inicio, puede ocurrir cualquier cosa.

Pero un punto de partida indiferente no basta. Hace falta además que recuse toda historia anterior de la cual sería el punto de llegada. Exigencia que, significativamente, se impone más drásticamente ahí donde el personaje parece ser la genuina encarnación de una figura característica de la época. Particularmente relevante es el caso de Mi vida, la historia del hijo de notable que

deviene en obrero. Contrariamente a lo que el título dejara esperar y a lo que nos han acostumbrado los relatos de vida de que el siglo de Chéjov ha sido pródigo, la "vida" de Missaïl no empieza con su nacimiento, tampoco cuenta su infancia, la pérdida de su madre, sus ilusiones o sus tristezas. Empieza en un punto preciso del tiempo con un diálogo de comedia. Al jefe de servicio que le dice qu, si no fuera por la consideración que merece su padre, hace tiempo que lo hubiera echado en volandas, Missaïl simplemente contesta: "Me halaga usted demasiado, Excelencia, al suponer que sé volar". Escueta broma que da comienzo a "su" vida, que ahora el relato irá desarrollando. Más significativo aún es el inicio de la historia del revolucionario sin revolución del Relato de un desconocido que descarta toda explicación respecto de su situación al momento que le conocemos: "Por motivos que no tiene caso exponer ahora, había tenido que comprometerme como ayudante de cámara donde un funcionario de Petersburgo llamado Orlov". Inexplicadas no son solamente las razones de su entrada al servicio de Orlov. Mucho más radicalmente, tampoco lo son ni las razones que lo han hecho revolucionario ni las acciones ejecutadas a consecuencia. De paso, nos indica que Zinaida, la amante abandonada de Orlov, se retorcía las manos con el relato de sus "aventuras asombrosas", pero de esas mismas aventuras ni una palabra. La "vida" del hombre sin nombre ha empezado con la primera línea de su relato y se detendrá con la última.

Pero bastante más arduo que el problema del comienzo es el del final, que no lo es. Por supuesto, no es sólo de Chéjov esmerarse en resolver cómo acabar lo que no tiene final. Marca una época que ha renunciado a las grandes novelas de la voluntad conquistadora en busca de posiciones sociales o de mujeres inaccesibles, para seguir la multiplicidad de acontecimientos sensibles que hacen la trama de toda vida. Para todos los que, como Flaubert, no creen en grandes encadenamientos de causas y efectos, querer concluir es una tontería. Con todo, hay que poner un punto final a lo que podría continuar indefinidamente. Hay la solución del golpe de fuerza, propio de Joseph Conrad: encarga a un aventurero en Lord Jim, o a un padre noble en Nostromo, suprimir un héroe que, si no, continuaría indefinidamente sus andanzas. Hay la solución de Flaubert: el final tonto como la vida misma que confirma la nada de los grandes sueños: el burdel de La Turque cuya visita fracasada es lo mejor que han tenido Frédéric y Deslauriers, el regreso de Bouvard y Pécuchet a sus copias, la cruz de Homais al final de Madame Bovary. Ocurre que Chéjov lo imite, por ejemplo, en Reino de mujeres, donde la heroína, luego de haber evocado el tiempo bendito en el que no era propietaria de fábrica, contemplado diversas acciones filantrópìcas, soñado con casarse con uno de sus obreros y cumplido, pese a todo, con las mundanalidades de la fiesta anual, constata riendo y llorando con su sirvienta desgraciada en amor, la nada de sus sueños de cambio: "Somos tontas! Ay, ¡qué tontas somos!".

Incluso, ocurre que Chéjov simplemente despide el "final de la historia", como en Ariadna donde el narrador nos dice no saber cómo acabar la triste historia del enamorado herido de la joven. Ahora bien, Chéjov comparte la concepción de la verdad literaria propia de Flaubert o Conrad, pero no la visión nihilista que ellos le asocian. Si no hay final, no es que todo pasa y nada tiene sentido, es que la libertad siempre está lejos y siempre a lo lejos, y es preciso respetar la distancia que, a la vez, nos separa de y nos convoca a ella. Así, a final tonto opone final dividido o final suspendido.

El final del Duelo ilustra ejemplarmente el primero. En el centro de este largo relato está la hostilidad entre dos personajes. Uno es Laïevski, funcionario vago, varado en ese puerto del mar Negro en su huida con la mujer que arrebató al marido, pero de la que ahora desea deshacerse. A ese indolente que se lo monta a lo hijo del siglo estilo Oneguin, se opone el hombre de progreso, Van Koren, sabio zoólogo venido para investigar las medusas, asimismo darwiniano fanático que piensa que la sociedad debería eliminar los parásitos como Laïevski. Eliminación cuya ocasión se pierde en el duelo abortado, y el relato bifurca. Laïevski se enmienda, trabaja para pagar sus deudas y se casa con su compañera ahora viuda. En cuanto a Van Koren, se arrepiente de su intransigencia. "Nadie conoce la verdad verdadera" dice a Laïevski antes de dejarle para echarse al mar. Podría ser la palabra final y Laïevski la toma como tal. Sin embargo, mirando el bote de Van Koren luchando por alcanzar con mala mar al barco, lo ve como metáfora de los hombres en su camino hacia la verdad, que resume en una fórmula que años más tarde retomara Lenin torciéndola: "Dos pasos adelante, uno atrás". "¿Quién sabe? concluye. Tal vez alcancen la verdad verdadera". Es una segunda palabra final. No obstante, esta metáfora del porvenir percibida en la andadura del bote, enseguida se ve contrarrestada por la acotación de un espectador que constata prosaicamente: "No se ve ni se oye nada". Sería una tercera palabra final. Sin embargo, aún no es el final, pues el relato se acabará con una caída de telón confiada a la indiferente naturaleza: "Empezó a caer una lluvia fina".

El final suspendido se expresa más sutilmente, de manera más apretada, en la contradicción que una anotación descriptiva a menudo acota la conclusión lógica del relato. Mejor ejemplo es el final de Relato de un desconocido. El héroe -o antihéroe- de la historia opta por devolver a su padre natural, el funcionario Orlov, la niñita que había tomado a su cargo después del suicidio de la madre en el extranjero. Adora a la niña, pero no puede quedársela por padecer tuberculosis en el último grado y debe asegurar el porvenir de la niña. Orlov pasa de la niña. Afortunadamente, tiene un amigo influyente, el abogado Pekarski. Este es incapaz de comprender lo que fuera en lo que toca a sentimientos. Pero es capaz de abrir todas las puertas y resolver todos los problemas de quienes acuden a él. Orlov le encomienda la solución del caso y pronto escribirá al héroe que todo está

arreglado: Pekarski ha encontrado una institución que puede hacerse cargo de la niña.

Historia cerrada, con la salvedad de una última frase que la reabre enteramente: “Mientras iba leyendo la carta, Sonia, sentada a la mesa, me miraba atentamente sin pestañear, como si supiera que su suerte se estaba decidiendo”. Claro está, la mirada de la niña no cambiará nada a su suerte puesto que el héroe no tiene otra opción que separarse de ella. Sin embargo, basta con esa mirada para que el final se vuelva indeciso. Contradice el mundo de pequeños arreglos y grandes cobardías, el mundo en que el “liberal” Orlov y su amigo, el avispado Pekarski, son maestros; hace que brille la luz de otro futuro dentro del que se reserva a la niñita. El héroe ha cumplido con su tarea, la niña está colocada. Pero no su mirada, y es ella que tiene la última palabra: una última palabra que dice que no se cierra nada, que lejos y a lo lejos está la libertad.

Este final suspendido toma todo su sentido del hecho de concluir -sin concluirla- la historia que puso cara a cara un liberal cínico y un revolucionario fallido. De cara a los progresistas que pretenden trazar los caminos del futuro, asimismo a los nihilistas que anuncian la vanidad de todo futuro que no sea la vuelta al polvo de los individuos y de las civilizaciones, la escritura de Chéjov dibuja obstinadamente una apertura indecisa del tiempo. El país libre está lejos todavía, y la distancia que de él nos separa no puede ser medida, tampoco el camino que a él conduce. Distancia, empero, que a él nos vincula: con ella sueñan los personajes de las ficciones, renunciando muchos, otros buscando cómo franquearla, de diversas maneras y con fortunas frecuentemente contrarias. El escritor ni comparte ni condena sus empresas y sus ilusiones. Lo suyo es dar a esta libertad el tiempo de su medida inmensurable: ese tiempo movido por la máquina implacable de la reproducción pero que, de pausa en pausa, de tropiezo en tropiezo, se raja y desdobla en tiempo de una libertad presentida que, rechazando el punto final, queda como posibilidad en suspenso. Puede llamarse esto una política de la literatura.